

Erwin Panofski

renaștere
și renașteri
în arta
occidentală

CARTIER



Editura Meridiane

Într-un început de veac, cînd se făcea estetică psihologică și se punea accentul decisiv pe empiria artei, Erwin Panofsky a fost printre cei care au îndrăznit să militeze — prin opere constructive și nu prin demagogie aleatorii — pentru o filozofie a artei și — prin extensiune — a culturii, fondate pe criterii epistemologice și pe semnificații sociale. Pentru a ajunge la explicarea și aprecierea adecvată a conținutului, în cuprinzătorul ansamblu al investigației de istoria artei intră și anchete lingvistice, politice, juridice, economice, filozofice, religioase, care merită, după — expresia lui Panofsky, primul nume de „umanioare“.

Dar — ținem să accentuăm acest lucru — caracterul de pluridisciplinaritate al anchetelor lui Panofsky nu împieteează asupra specificității și autonomiei criteriilor de apreciere estetică.

Acest fapt a fost remarcat la mijlocul celui de-al doilea deceniu al veacului nostru de către Tudor Vianu, pe atunci tînar cercetător în ale esteticii, într-o succintă prezentare din volumul de eseuri „Fragmente moderne“ (București, Cultura Națională, 1925). Ținînd seama de acest antecedent, care reflectează deopotrivă perspicacitatea estetică a tînărului Tudor Vianu cît și receptivitatea pentru nou a publicului românesc iubitor de artă, inspirata și bine-venita inițiativă a Editurii Meridiane de a înfățișa în traducere românească una din operele lui Erwin Panofsky se înscrie oarecum pe linia unor mai vechi preocupări ale criticii de artă din Țara Românească.

Consemnările lui Tudor Vianu despre Panofsky au fost actualizate recent de criticul de artă Octavian Barbosa, care a întocmit noua ediție a volumului „Fragmente moderne“ (București, Editura Meridiane, 1972). Sub titlul *Categoriile intuiției artistice E. Panofsky*, Tudor Vianu încearcă să rezume, în paralelă și în contrast cu schemele absolute, antitetice și dualiste, stabilite de Wölfflin, poziția mai relativistă, mai elastică și mai suplă a autorului *Eseurilor de iconologie*.

Pentru a putea da o soluție problemei artistice fundamentale, este vorba de relația dintre formă și conținut, 5 Erwin Panofsky începe prin a cerceta „voința de artă“

intr-o operă, concepută ca un „sens imanent“, precum se exprimă Tudor Vianu. Și făcînd un pas mai departe, esteticianul și criticul de artă român adaugă, conturînd, cu precizie informațională și cu un judicios simț al valorii, poziția lui Panofsky. „Noțiunile fundamentale ale științei artei sînt menite să reveleze sensul imanent al fenomenului artistic. Ele sînt pentru cazul special al artei ceea ce categoriile kantiene sînt pentru cunoștință în genere. Cu ajutorul lor, fenomenul istoric indiferent capătă semnificație stilistică. După cuvintele proprii ale lui Panofsky, este rolul acestor concepte fundamentale ale științei artei de a fi un fel de «agent reactiv menit să convertească aparența în expresie». Pe cînd așadar Wölfflin dă odată cu schemele sale tipice soluții definitive ale problemelor artistice, Panofsky se mulțumește să pună numai datele problemei, indicînd și sensul relativ în care problema poate fi soluționată. În acest mod reușește el să ocolească primejdia inconformismului dintre absolutismul tipurilor stabilite de teorie și realitatea tipică a fenomenului istoric. Linearismul evaziv al lui Giotto și acela mai ales al lui Mantegna nu ne vor mai face greutate cînd va fi vorba de a le aduce sub aceeași rubrică, pentru că de acum înainte știm că posibilitățile de conciliere între termenii antitezelor sînt de un număr nesfîrșit și că, prin urmare, în cazul nostru special, linearitatea poate fi de grade diferite“.

În concluzie, adăugăm noi, chiar dacă Panofsky este și el ispitit să procedeze la stabilirea unor scheme tipice, acestea trebuiesc înțelese, spre deosebire de cele ale lui Wölfflin, drept niște orientări, coordonate sau sensuri generale, în contextul și climatul cărora problema artei poate căpăta o dezlegare cu profunde și majore semnificații umaniste.

Două sînt rădăcinile din care și-au tras sevele de viață lucrările lui Panofsky și trăinicia lor se evidențiază încă din faza studiilor sale universitare. Este vorba, pe de o parte, de temeinica sa pregătire filozofică în contactul direct cu Ernst Cassirer (ca autor al *Filozofiei formelor simbolice* — *Philosophie der symbolischen Formen*) iar, pe de altă parte, de participarea sa activă la dezbaterile cercului de istorici ai artei grupați în jurul lui Aby Warburg, care, refuzînd vechea, tradiționala dichotomie între „formă și conținut“ și-a numit celebrul său eseu asupra frescelor din palatul Schifanoia o „analiză iconologică“ (*ikonologische Analyse*). Din frecventarea asiduă a acestei filozofii a formelor simbolice a învățat Erwin Panofsky să interpreteze — în aplicațiile sale la domeniul istoriei artei — *sensul formelor ca simbol al unei culturi*. Ca atare, *cosmosul culturii*, despre care vorbește Panofsky, este, de fapt, un *cosmos de simboluri*.

În ce privește concepția sa despre opera de artă ca un tot, ca o percepție globală, ca o configurație animată și dinamizată de un sens intrinsec (*insight*), Panofsky este tributarul așa-numitei psihologii a structurilor (forme,

configurații), reprezentată prin Ehrenfels, Koffka, Koehler etc. sub denumirea de „Gestaltpsychologie“. Când este vorba de *dimensiunea istorică a conștiinței plastice*, privită mai cu seamă în perspectivă umanistă, adică atunci când vedem în opera de artă o autorevelare a spiritului prin propriile sale lucrări, Panofsky, depășind fragmentarismul analitic al lui Kant și al neokantienilor, se înscrie în plin hegelianism.

Rigorii metodelor erudiților germani în materie de artă, el adaugă *spiritul umanist*, care dă interpretărilor căldura vieții și elanul marilor îndrăzneți, singurele capabile să se ridice pînă la captarea sensurilor metafizice ale formelor.

„Lecția lui Aby Warburg, notează un comentator, întărită de o îndelungată muncă dusă în comun cu Fritz Saxl, l-a angajat într-o revenire din sfera transcendentală spre planul socio-istoric: de aici, aceste admirabile anchete asupra evoluției principiului de idealitate de la Platon pînă la Renaștere și la epoca barocă, asupra permanenței și reinterpretării mitologiei clasice în arta medievală, asupra perspectivei ca formă simbolică, asupra istoriei teoriei proporțiilor umane ca răsfrîngere a istoriei stilurilor.“

Acestea sînt izvoarele din care a băut, cu sete de adevărat și mare intelectual, tînărul Erwin Panofsky. Robusta lui personalitate, însă, le-a îngemănat într-o nouă construcție conceptuală, într-o adevărată catedrală de gîndire plastică, culminînd, cum vom vedea, în ceea ce aș numi *hermeneutica iconologică* a operei de artă. Model al acestei îngemănări între elementul plastic și cel filozofic este celebra sa lucrare *Arhitectura gotică și gîndirea scolastică*. După aprecierea lui Pierre Bourdieu, „a pretinde că *Summa* (aluzie la *Summa theologiae* a lui Toma d'Aquino) și catedrala pot fi comparate, cu titlu de ansambluri inteligibile compuse după metode identice, cu, între alte trăsături, separarea riguroasă ce se stabilește între părți, claritatea expresă și explicită a ierarhiilor formale și concilierea armonioasă a contrariilor, este într-adevăr a te aștepta să primești, în cel mai bun caz, omagiul respectuos și prudent pe care-l merită *une belle vue de l'esprit*“.

Aceeași comprehensiune dialectică, suplă și multilaterală, a arătat-o Panofsky față de *umanismul universalist al Renașterii* și față de *universalismul umanist* al timpului său, pe care — este vorba de cel din urmă — l-a apărat împotriva naționalismului lui Huttman și antielasicismului lui Worringer.

În ce privește cuprinderea dialectică a conceptului de „Renaștere“, avem mărturie prezenta traducere a operei — de mare ecou în epocă la data apariției (1969) — *Renaștere și renașteri*. De vastă, dar aerisită erudiție, de probitate științifică-istorică rară, de eleganță *sui generis* în desfășurarea raționamentelor și în ierarhizarea diferențelor și a nuanțelor de interpretare, *Renaștere și renașteri* marchează un punct de maximă intuiție intelectuală în acti-

vitătea exegetică a mult apreciatului istoric, critic și filozof al artei.

Delimitând renașterea propriu-zisă de așa-numitele „renașteri medievale”, printre care enumeră renașterea *carolingiană* (în epoca lui Carol cel Mare), *ottoniană* (în Germania în jurul anului 1000), *anglo-saxonă* (în Anglia, la aceeași epocă) și *proto-renășterea* (din secolul al XII-lea), Panofsky o definește în concordanță cu cele afirmate de „Oxford Dictionary” în acest sens, anume: „marea reînviere a artelor și a literelor sub influența modelelor clasice, care a început în Italia în prima jumătate a secolului al XIV-lea, și-a extins tendințele sale clasicizante asupra artelor vizuale în secolele al XV-lea și al XVI-lea”, punându-și, în continuare, pecetea pe toate activitățile culturale din restul Europei.

Precum bine se știe, renașterea artelor plastice nu este decât una din expresiile majore ale universului de idei, atitudini și sentimente ce a constituit tezaurul de valori ale umanismului renascentist. De aceea, largul orizont ideatic în care Panofsky înscrie problema renașterii depășește cu mult convenționalismul cunoscut și difuzat. Reașezarea fenomenului studiat în această perspectivă îl îndreptățește pe istoricul artei și filozoful culturii Erwin Panofsky să scrie: „Expansiunea treptată a universului umanistic de la literatură la pictură, de la pictură la celelalte arte și de la celelalte arte la științele naturale a produs o schimbare semnificativă în interpretarea originală a procesului atât de felurit designat ca «redeșteptare», «restaurare», «retrezire», «resurrecție», sau «renaștere».

Într-o asemenea viziune de ansamblu își spune cuvântul filozoful Panofsky, elevul și admiratorul lui Ernst Cassirer.

Numai că, în cazul dat, filozoful era dublat de un foarte erudit și competent — competență care se extinde pînă la supremele decantări ale înțelepciunii — istoric al artei. Prin urmare, dacă modul de filozofare al lui Panofsky a identificat în renaștere o mutație radicală de felul celor operate de veacurile geologice în biologie, geniul său de istoric al artei l-a obligat să coboare, pe verticala istoriei, la sursele fenomenului luat în considerare, ceea ce conferă culoare și parfumul autenticității exegezelor sale. De aici, potențele fertilizatoare ale noii și binevenitei lumini pe care Panofsky o proiectează asupra renașterii; de aici, unicitatea învățăturii sale, în care se îngemănează — într-o fericită sinteză de continuare și întregire — forța penetrantă a medievalistului cu libertatea de cuget anti-dogmatic a umanistului, lată rațiunea în virtutea căreia argumentele formulate de Panofsky par solide și convingătoare.

Opera în sine, după opinia unui comentator, excelează prin densitatea de idei a conținutului și eleganța expresiei. Măiestria, deopotrivă de relevantă, a monumentelor

de artă evocate și a documentelor literare, aduse drept sprijin hermeneuticei sale iconologice, este de o exemplară acuratețe. Bibliografia bogată, cu referințe specifice la izvoare literare, filozofice, științifice și artele vizuale, care se extind din evul mediu timpuriu până în secolele al XV-lea și al XVI-lea, precum și indexul și reproducerea alese sporesc mult valoarea lucrării în cauză.

Prin multitudinea problemelor ridicate, prin caracterul de mare exactitate al analizelor, prin vastitatea orizontului deschis, precum și prin forța ilustrativă a materialului iconografic reprodus, ce dă un solid suport textului, opera lui Panofsky este menită să devină, încă de pe acum, o lucrare clasică în materie de renaștere. Din acest punct de vedere, Editura Meridiane s-a orientat just, luând hotărârea de a transpune în grai românesc *Renaștere și renașteri*.

Convingerile lui *universalist-umaniste* solide i-au dat și tăria morală să se opună cu înverșunare «șovinismului teutonic» și «satanocrației naziste», care l-a silit să ia drumul surghiunului, să devină un „european transplantat” în Statele Unite ale Americii, unde și-a adâncit și desăvârșit opera.

Aici, după 1933, „în America, ne spune unul din admiratorii săi, imigrantul a intrat în contact — ocazional și în conflict — cu modul de gândire anglo-saxon, distrugător de speculații abstracte. El trebuia să-și definească gândirea în raport cu știința pozitivistă, mai ales cu psihologia behavioristă a lui Watson, cu antropologia lui Boas sau a lui Kardiner, cu logica lui Carnap sau a lui Wittgenstein. O ofensivă de mare anvergură fusese angajată de semanticieni precum C.B. Heyl contra conceptelor esteticii tradiționale, în timp ce semioticianul C.H. Morris învăța interpretarea *semnelor* sau *simbolurilor* în afară de orice contact metafizic, iar ciberneticienii *codificau* un dat atât de subiectiv în aparență ca *originalitatea informației*”.

Uneori paralel cu ele, alteori împotriva acestor curente și tendințe de gândire, Erwin Panofsky și-a elaborat propria lui metodologie și și-a conturat universul vizual, ale cărui ultime și înalte semnificații le-a lămurit cu ajutorul a ceea ce am numit *hermeneutică iconologică*.

Demersul metodologic al lui Panofsky se realizează pe de o parte prin procesele de disociere analitică, iar pe de altă parte prin reunificare sintetică. Autorul se exprimă cu infinitivele „a distinge” și „a reunifica”. În acest sens, Panofsky a operat fără echivoc, în studiul său deschizător de drumuri și de noi orizonturi de cercetare a fenomenului de artă plastică, *Iconografie și Iconologie*, în care a definit metoda iconografică-iconologică drept „acea ramură a istoriei artei care tratează subiectul (sau semnificația) 9 operelor, în opoziție cu forma lor”. Cât privește lucrarea

de reunificare, a făcut-o cu aceeași claritate în același eseu, cînd recomandă ca „principii de control“, la „cele trei nivele de interpretare“, o *istorie a stilurilor, a tipurilor și a simbolurilor*.

După cum se știe, cuvîntul *iconologie* a fost împrumutat de la Cesare Ripa, care a publicat în 1593 faimoasa sa *Iconologia*, recomandată deopotrivă „pictorilor, sculptorilor, poeților, oratorilor și predicatorilor“. Termenul a reapărut, ici și colo, în Europa, mai ales după apariția vestitei „analize iconologice“ a lui Aby Warburg, aplicată interpretării frescelor din palatul Schifanoia.

Dreptul de cetate, însă, în lumea operelor de artă i l-a dat, fără îndoială, Panofsky.

Spre deosebire de descrierea *pre-iconografică* și de analiza iconografică, interpretarea iconologică a operei de artă ține de natura esenței procesului creației și se realizează de *intuiția sintetică*, prin familiaritate cu tendințele esențiale ale spiritului.

Înrudită cu ceea ce unii filozofi numesc *intuiția intelectuală* și cu spiritul de finețe al lui Blaise Pascal, *intuiția sintetică* a lui Panofsky, și deosebirea trebuie reținută, n-are nimic cu „*intuiția grăbită și necontrolată a intuiționismului*“ în general și a celui bergsonian în special.

În lucrările *Eseuri de iconologie* și *Opera de artă și semnificațiile ei*, cu subtitlul *Eseuri asupra artelor vizuale*, Erwin Panofsky descrie și definește conținutul de idei și demersurile dialectice ale hermeneuticii iconologice, făcînd din ea cheia de boltă a comprehensiunii și explicitării operei de artă. Exegeza iconologică, însă, este vehiculată de *intuiția sintetică*, temeinic legitimată din punct de vedere epistemologic. Între ele, ca și între alte aspecte ale viziunii lui Panofsky despre opera de artă, se creează un adevărat *circulus methodicus* al integrărilor din ce în ce mai complexe și mai cuprinzătoare, culminînd în sesizarea esenței umaniste a creației plastice și în descifrarea cosmosului de „*valori simbolice*“, cum s-ar exprima Ernst Cassirer. În acest cerc metodic, asistăm la o continuă raportare a punctului de plecare la punctul de sosire și invers. Este vorba, aici, de o „*spirală de metodă*“ în sens marxist, pe care Panofsky o numește, cu termenul împrumutat de la T.M. Greene, o „*situație organică*“. Asemenea *situații organice* — cînd este vorba de interpretarea structurală, globală, iconologică, a operei de artă — se ivesc, de exemplu, între ancheta arheologică și percepția estetică, între activitatea artistică și teoria artei, între *semnificație* și *forme*.

Ancheta iconologică a istoricului de artă, în calitatea lui de umanist, are de lucru „cu documente asupra acțiunii, asupra creației umane și nu poate înțelege aceste „*calități*“ decît reactivîndu-le, recreîndu-le într-o formă sintetică, intuitivă, subiectivă. Caracterul irațional al

unui atare demers ar fi de ajuns pentru a-l face suspect, dacă n-ar interveni din nou o situație organică. Căci recrearea estetică, oricât de spontană ar părea, nu depinde numai de sensibilitatea vizuală a spectatorului; ea este, de asemenea, funcție a echipamentului său cultural; dacă ea fundează ancheta istorică, la rîndul ei, se întemeiază pe aceasta; singură această anchetă poate iniția pe spectator în universul cultural al unui om născut în alte timpuri, sub alte ceruri, în așa fel încît *re-crearea estetică*, departe de a fi arbitrară, este ecoul *creației artistice*.

Aici călcăm pe tărîmul „mumelor”: arhetipuri, esențe, idei, mituri, valori și principii participă la realizarea plasmuirilor spirituale. Ne mișcăm în domeniul *intuiției sintetice*, unde analiza și interpretarea iconologică au succes deplin. Totul se împlinește la alt nivel decît descrierea, pre-iconografia și analiza iconografică: un nivel mai înalt și mai profund totodată, cel iconologic, „fundament secret al celorlalte două și planul comun subiacent al vastului ansamblu de anchete artistice, dar și lingvistice, politice, juridice, economice, filosofice, religioase”, care constituie *cosmosul de valori, semnificații și frumuseți* al operei de artă.

Dar, datorită formației sale din tinerețe, evoluției lui spirituale și diversității orientărilor filosofice cărora le este tributار, concepția lui Erwin Panofsky despre istoria artei, filosofia artei și mai ales despre rolul acesteia în viața societății își are limitele ei. Este evident pentru cititorul care parcurge, cu atenție, lucrările lui Panofsky că acesteia i-au scăpat sau n-a adîncit în suficientă măsură rolul și semnificațiile social-politice ale operei de artă. Același lucru se poate afirma și despre felul în care Panofsky a abordat obîrșiile operei de artă, trecînd oarecum cu vederea substanțialitatea etico-socială a acesteia.

Dar dacă Panofsky n-a sesizat îndeajuns și n-a valorificat la dreaptă măsură ceea ce numim astăzi *dimensiunea și funcțiunile sociale* ale artei, în schimb, prin așezarea omului ca valoare ultimă și supremă în centrul preocupărilor sale, prin trăsăturile umaniste ale viziunii lui plastice, prin caracterul de multidisciplinaritate al investigațiilor în cuprinsurile artei și culturii, prin atitudinea sa militantă împotriva șovinismului, prin raționalitatea judecăților sale de valoare și conștiința răspunderii cuvîntului scris și rostit, prin deschiderea concepției sale față de progres și față de încărcătura de istoricitate a creației artistice, Panofsky și-a cucerit dreptul de cetate în republica contemporaneității.

Revenind iarăși, spre sfîrșitul acestor însemnări, la filosoful Panofsky, socotim drept un fapt necesar de a sublinia convingerea lui că istoria artei nu poate fi doar povestită, ci și gîndită, mai ales gîndită sau re-gîndită,

adăugăm noi. Actul de gândire sau de re-gândire a unei istorii a artei implică, după cum judicios remarcă Bernard Teyssèdre, legitimarea regrupării operelor de artă pe perioade sau epoci, putându-se astfel puncta, în fluxul heraclitian al devenirii istorice, profilurile unor *constante* și sensul ascendent al unei propășiri inteligibile.

În această perspectivă, opera de artă este impactul între ceea ce a fost și ceea ce este sau va fi, cu alte cuvinte, impactul între tradiție și înnoire. Artistul creează pe fond de tradiție progresistă și în temeiul unui stil original, altfel fapta lui rămâne fără noimă pentru lumea frumuseților perene.

GRIGORE POPA

PREFAȚA EDITORULUI SUEDEZ

După cum se va vedea din prefața autorului, această carte se bazează pe câteva din prelegerile și seminariile profesorului Erwin Panofsky ținute de-a lungul unei săptămîni din vara anului 1952 la castelul Gripsholm, sediul Galeriei Naționale Suedeze de Portrete. Textele au fost revăzute și considerabil amplificate. Împrejurarea aceasta a generat un simpozion la care au participat profesori și studenți ai cursurilor postuniversitare de la toate universitățile și de la cele mai importante muzee din Suedia. Organizarea și-a asumat-o Institutul de istoria artei de pe lângă Universitatea din Uppsala, dar atît simpozionul cît și publicația de față au fost posibile datorită generosului sprijin financiar al Fundației Gottesmann.

Ca acțiune interacademică desfășurîndu-se în afara Uppsalei — deși într-o ambianță care, pentru specialiștii noștri în istoria artei, a devenit un fel de *Akademia* — acest simpozion a fost unic în seria prelegerilor Gottesmann. Ca atare, s-a considerat necesar ca această lucrare să fie inclusă atît în seria aceasta cît și în seria *Figura*, publicată de Institutul de istoria artei de pe lângă Universitatea din Uppsala.

Prima serie menționată aici s-a încheiat, prilej admirabil pentru a rememora împrejurările în care a luat naștere.

În noiembrie 1947, D.S. Gottesmann a trimis consulului general al Suediei de la New York o scrisoare din care cităm pasaje următoare: „Am de multă vreme sentimentul că actele umanitare ale poporului și guvernului suedez din timpul războiului și de după încetarea ostilităților nu și-au găsit o recunoaștere deplină. Dacă din cînd în cînd s-au exprimat cuvinte de apreciere, am avut senzația foarte acută că aceste expresii de apreciere ar trebui să îmbrace o formă mai concretă“.

La 2 decembrie 1947, această scrisoare a fost urmată de un act de donație către Universitatea din Uppsala. A fost donată suma de 50 000 de dolari „pentru a da posi-

bilitate Universității să organizeze o serie de conferințe ale unor personalități de reputație mondială, indiferent de naționalitate, în domeniul științelor umanistice“. Donația a fost înțeleasă ca expresie a gratitudinii pentru anumite inițiative suedeze, în special din partea răposatului rege Gustav al V-lea, de ajutorare a evreilor din țările ocupate de naziști, supuși unor suferințe într-adevăr îngrozitoare. Dar ea învederează și credința unui om în cercetarea umanistică și în necesitatea ei pentru supraviețuirea civilizației. Ceea ce reiese în mod clar din următoarele cuvinte ale lui D.S. Gottesmann: „Grija pentru problemele omului a rămas în urma progreselor noastre tehnologice, rezultatul fiind că autodistrugerea fizică și morală a rasei omenеști plutește în aer. Nu științei trebuie să-i cerem să ne călăuzească, ci disciplinelor umaniste — numeroaselor domenii de cunoștințe care au de-a face cu structura socială și morală a poporului nostru. Trebuie să dezvoltăm neapărat valorile etice, culturale și filosofice și să tragem învățăminte din istorie și literatură. În felul acesta ne putem fundamenta largimea de vederi și înțelegerea cauzei pentru care este atât de necesar să câștigăm cursa împotriva armelor create tot de om“.

Nu e aici locul să discutăm lucrarea prezentată acum publicului. Editorii nu doresc decît să-și exprime convingerea că ea corespunde într-o măsură eminentă scopului Fundației Gottesmann — acela de a demonstra funcția disciplinelor umaniste în civilizația noastră occidentală, exemplificată prin una dintre cele mai strălucite realizări culturale ale omenirii.

GREGOR PAULSSON

PREFAȚA AUTORULUI

Micul volum supus aici aprecierii publicului impune mai multe explicații și scuze decât se obișnuiește.

Cînd Universitatea din Uppsala mi-a făcut cinstea de a mă numi conferențiar la simpozionul Gottesmann în 1952 și mi-a propus în mod generos să-mi țin conferințele în luna august pentru a înlesni participarea cît mai multor colegi suedezi, tineri și bătrîni, cu puțință, m-am gîndit să găsesc un subiect care să-i poată interesa indiferent de domeniul lor de studiu special. Am propus, așadar, „Problema Renașterii în Istoria Artei”, propunerea fiind acceptată chiar cu riscul întrevăzut al unor considerabile supra-puneri.

Subiectele conferințelor nr. 1 și 2 — ambele ocupîndu-se de problema dacă a existat într-adevăr un fenomen ca Renașterea și, în caz afirmativ, prin ce se deosebește el de resurecțiile medievale discutate adeseori sub același nume (pp. 21—132 ale volumului de față) — și conferința nr. 10 — discutînd raportul dintre artă și știință în secolele al XV-lea și al XVI-lea — fuseseră deja tratate, într-un mod preliminar, în două eseuri anterioare; dar de vreme ce aceste eseuri apăruseră, neînarmate cu note de subsol, în publicații aproape inaccesibile*, s-a considerat că reluarea și retipărirea lor într-o formă revăzută ar fi binevenită. Conținutul celei de-a treia conferințe, consacrată picturii italiene din Trecento și influenței sale asupra restului Europei (pp. 133—183 ale volumului de față) avea să fie oarecum coextensiv cu cel al cîtorva capitole dintr-o carte programată să apară în anul următor**;

întrucît însă, în acest caz, tratarea din carte era mai deta-

* „Renaissance and Renascences”, *Kenyon Review*, VI, 1944, pp. 201—236; „Artist, Scientist, Genius: Notes on the «Renaissance-Dämmerung»”, *The Renaissance, A Symposium, The Metropolitan Museum of Art*, 8—10 februarie 1952, New York, pp. 77—93.

** *Early Netherlandish Painting; Its Origins and Character*, Cambridge (Mass.), 1953, Introducere și capitolele I-III, V, VI.

liată și urmărirea un scop diferit, repetarea câtorva pasaje, unele *ad litteram*, n-a fost considerată inadmisibilă.

Conferințele au fost ținute astfel, după cum s-a propus, în cadrul ideal al castelului Gripsholm, iar discuțiile subsecvente — urmărite uneori de către locuitorii curioși ai parcului de căprioare, agreabil întrerupte de reuniuni și excursii și încheiate cu un spectacol de gală în încălătorul teatru circular al lui Gustav al III-lea — vor rămâne de neșters în amintirea mea ca o experiență ce nu poate fi descrisă decât prin cuvintele „Et in Arcadia ego”. Dar când am încercat să mă achit de obligația de a-mi încredința tiparului conferințele, mi-am dat seama că „țin un tigrul de coadă” sau — ca să folosesc comparația încă și mai expresivă a împăratului Tiberiu — „un lup de urechi”.

Aducerea la zi și, în măsura posibilului, la un nivel optim, a primei și a celei de-a doua conferințe s-a dovedit o operație mai dificilă și de mai lungă durată decât se anticipase. Revizuirea celei de-a treia a devenit o sarcină aproape supraomenească din cauză că bibliografia despre arta italiană din *Trecento*, oricât de vastă, pare a fi acordat comparativ puțină atenție atitudinii acestei perioade față de arta Antichității. Și ceea ce a făcut ca procesul de revizuire să fie pe cât de demoralizant pe atât de trudnic a fost faptul că nu trecea practic nici o săptămână fără a da naștere unei noi contribuții vrednice de atenție. Nici un om nu poate citi, într-un timp dat, tot ceea ce pot scrie o sută de alți oameni, și în cele din urmă am ajuns să-mi dau seama că, în ceea ce privește problema Renașterii, a devenit imposibil să fii complet sau original: par a fi fost spuse nu numai toate aberațiile, dar și toate lucrurile judicioase. Tot ce se putea încerca era, în cel mai bun caz, reducerea unei panorame imense la o schiță generală de mici dimensiuni, al cărei merit s-ar putea întemeia pe faptul că-și are focarul în punctul de vedere al unui singur observator; și, pe de altă parte, introducerea câtorva detalii minime în precisele hărți coordonatoare imaginare de alții.

Pe scurt, după mai bine de cinci ani, abia prima jumătate din întreaga serie, cuprinzând conferințele nr. 1—4, a fost „bună de tipar” pe măsura speranțelor mele: m-am găsit în fața dilemei de a amâna publicarea întregii lucrări cu încă cinci ani sau de a cere îngăduința să public prima jumătate ca un volum separat. Ținând seama de incertitudinea celor omeneste (și deoarece o datorie este mai bine să ți-o achiți parțial decât deloc), am optat pentru cea de-a doua alternativă — opțiune justificabilă ținând seama de faptul că aceste prime patru conferințe, consacrate în cea mai mare parte antecedentelor Renașterii mature, ar putea invoca o anume unitate. Mulțumirile mele se pledează cauza; profesorului Gregor Paulsson pentru faptul de a-mi fi prezentat propunerea conducerii Universității Uppsala; și Universității înseși — îndeosebi fostului său

prorector, prof. Ake Holmbäck — pentru bunăvoința de a fi acceptat un fragment atât prematur cât și tardiv.

Primilor doi prieteni numiți aici și celorlalți participanți la simpozionul de la Gripsholm le mai sînt îndatorat și pentru nenumărate sugestii fertile ca și pentru ajutorul dat în chestiuni de ordin mai practic. Altor prieteni și colegi le sînt deopotrivă îndatorat. Mă mulțumesc să-i menționez pe J. Adhémar, K. Bauch, H. Bober, A. Châtelet, H.F. Cherniss, C.O. Cunningham, M. Davies, L.D. Ettlinger, L. Grodecki, W.S. Heckscher, H.W. Janson, E.H. Kantorowicz, G. Kubler, K. Lehmann, M. Meiss, E. Meyer, regretatul T.E. Mommsen (ale cărui studii despre Petrarca au avut o mai mare forță modelatoare asupra propriilor mele opinii decît orice altă influență), M. Muraro, F. Nordström, R. Offner, J. Porcher, U. Procacci, C. Seymour, J.R. Spencer, H. Swarzenski, H. van de Waal, J. Walker, K. Weitzmann, H. Wentzel și F. Wormald, ca și pe doamnele M.T. d'Alverny, A. de Egry, E. Frankfort, E.L. Lucas, M. Scherer și D.B. Thompson. Diagramele reproduse în fig. I, IV-VII și IX au fost desenate de d. Zane Anderson. O recunoștință aparte îi datoriez, ca și în cazul mai multor publicații anterioare, fostei mele asistente, d-na W.F. King, a cărei răbdare a fost mai greu pusă la încercare de pregătirea acestui volum decît cu alte prilejuri anterioare, ca și succesoarei sale, d-ra R. Sanossian. Și rămîn veșnic îndatorat d-rului Allan Ellenius de la Universitatea Uppsala, care și-a asumat sarcinile ingrate de a citi corecturile și de a întocmi indicele.

Princeton, N.J., decembrie 1957

E.P.

PREFAȚA LA EDIȚIA A DOUA

Din motive deopotrivă tehnice și personale, cea de-a doua ediție din *Renaștere și renașteri* diferă de prima numai prin corectarea mult prea multelor erori, tipografice și de altă natură, și prin adăugarea, la p. 195, a lui Gentile da Fabriano la mica listă a pionierilor în ceea ce se poate numi studiul „protoarheologic” al artei clasice; vina de a-l fi omis mi-a relevat-o apariția excelentului articol al lui B. Degenhart și A. Schmitt. „Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums“, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, XI, 1960, pp. 59 urm.

Pe lângă greșelile detectate de mine însumi, unele îndreptări mi-au fost sugerate întâi de recenzia lui P.O. Kristeller din *Art Bulletin*, XLIV, 1962, pp. 65 urm.; și în al doilea rând, prin comunicări personale din partea profesorilor Creighton Gilbert, Millard Meiss, G.N.P. Orsini și îndeosebi Richard G. Salomon; acestor critici îndatoritori doresc să-mi exprim sincera mea gratitudine.

S-a publicat atât de mult despre „problema Renașterii” după încheierea bibliografiei inițiale din 1957, încât orice efort de-a o aduce la zi ar fi fost imposibil. Aș dori să notez totuși titlurile câtorva publicații (pe lângă articolul despre Gentile da Fabriano deja citat) pe care le consider deosebit de utile și stimulative, indiferent dacă sînt sau nu de acord cu autorii lor în toate privințele.

A. Cărți

C. Beutler, *Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter*, Düsseldorf, 1964.

E.W. Bodnar, *Cyriacus of Ancona in Athens* (Latomus, LIII), Bruxelles-Berchem, 1960.

- A. Chastel, *Art et humanisme au temps de Laurent le Magnifique*, ed. a 2-a, Paris, 1960.
- A. Chastel și R. Klein, *L'Europe de l'Humanisme et de la Renaissance; L'Âge de l'Humanisme*, Bruxelles, 1963 (Trad. engleză intitulată *The Age of Humanism* și omițând numele coautorului, New York, 1964).
- W. Köhler, *Die Karolingischen Miniaturen, III: Die Gruppe des Wiener Krönungsevangeliums, Metzger Handschriften*, Berlin, 1960.
- D.J.A. Ross, *Alexander Historiatus: A Guide to Mediaeval Illustrated Alexander Literature*, Londra, 1963.
- F. Saxl, *Lectures* (îndeosebi „Jacopo Bellini and Mantegna as Antiquarians“, I, pp. 151 urm., și „Illustrated Mediaeval Encyclopaedias“, I, pp. 228 urm.), Londra, 1957.
- E. Wind, *Pagan Mysticism in the Renaissance*, New Haven, 1958.

B. Articole

- J. Engels, „Berchoriana I: Notice bibliographique sur Pierre Bersuire“, *Vivarium*, II, 1964, pp. 62 urm.
- K. Heitmann, „Typen der Deformierung antiker Mythen im Mittelalter am Beispiel der Orpheussage“. *Romanistisches Jahrbuch*, XIV, 1963, pp. 45 urm.
- O. Raggio, „The Myth of Prometheus, Its Survival and Metamorphosis up to the Eighteenth Century“. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXI, 1958, pp. 44 urm.
- W. Sauerländer, „Art antique et sculpture autour de 1200“, *Art de France*, I, 1961, pp. 47 urm.
- M.R. Shapiro, „Donatello's Genietto“, *Art Bulletin*, XLV, 1963, pp. 135 urm.
- C. Trinkaus, „A Humanist's image of Humanism: The Inaugural Orations of Bartolommeo della Fonte“ (conținând cea mai veche ilustrație cunoscută a Calomniei lui Apelles), *Studies in the Renaissance*, VII, [1960], pp. 90 urm.

Mai putem menționa că următoarele publicații care figurează în bibliografia noastră inițială sînt accesibile acum în ediții broșate comportînd corectări și amplificări:

- M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, New York, 1964.
- E. Panofsky, *Studies in Iconology*, New York, 1962.
— „Artist, Scientist, Genius: Notes on the «Renaissance-Dämmerung», în *The Renaissance, Six Essays*

by Wallace K. Fergusson et al., New York, 1962, pp. 121 urm.*

Această nouă ediție din *Renaștere și renașteri* îmi sporește datoria de recunoștință față de amabilul și îngăduitorul meu editor, dr. Allan Ellenius de la Universitatea din Uppsala.

Princeton, octombrie 1964

E.P.

* O receditare germană a cărții mele *Idea*, conținând referințe la unele publicații nementionate în traducerea italiană din 1952, a apărut la Berlin în 1960; o traducere italiană a cărții mele *Meaning in the Visual Arts*, sub titlul de *Il significato nelle arti visive* și prevăzută cu ilustrații de mai bună calitate, a fost publicată la Torino în 1962; iar articolul meu „Die Perspektive als symbolische Form“, completat cu câteva alte eseuri și, mai ales, cu o excelentă trecere în revistă a „problemelor perspectivei“ de Marisa Dalai (pp. 118—141) este accesibil și în limba italiană: *La prospettiva come „forma simbolica“ e altri scritti*, G.D. Neri ed., Milano, 1961. Pentru o contribuție și mai recentă la acest subiect, vezi P.H. von Blanckenhagen și C. Alexander, „The Paintings of Boscotrecase“, *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Röm. Abtlg.*, VI. *Ergänzungsheft*, 1962, p. 30, nota 37.

„RENAȘTEREA” — AUTODEFINIȚIE SAU AUTOILUZIONARE?

Știința modernă privește cu tot mai mult scepticism periodizarea, adică împărțirea istoriei în general și a proceselor istorice individuale în special, în ceea ce *Oxford Dictionary* definește ca „porțiuni identificabile”¹.

De o parte sînt cei care susțin că „natura umană tinde să rămînă în mare măsură aceeași în toate timpurile”², astfel încît căutarea unor diferențe esențiale și definibile între generațiile sau grupurile de generații succesive ar fi inutilă din principiu. De altă parte sînt cei care susțin că natura umană se schimbă în mod atît de implacabil și totodată atît de individual, încît nu se poate face nici o încercare de a reduce asemenea diferențe la un numitor comun. După această teorie, diferențele se datorează „nu atît unui spirit general al epocii, cît mai degrabă unei soluții individuale a problemelor”. „Ceea ce numim «perioade» sînt pur și simplu denumirile inovațiilor influente, care s-au manifestat constant de-a lungul... istoriei”, fiind prin urmare mai rezonabil să denumim perioadele istorice în funcție de indivizi („epoca lui Beethoven”), decît să încercăm a le defini și caracteriza în termeni generali³.

Primul argument, cel monist, poate fi respins pentru simplul motiv că, dacă ar fi adevărat, totul ar fi cu putință oriunde și în orice moment,

fapt care ar face ca scrierea istoriei („o narație scrisă constituind o înregistrare continuă și metodică, în ordine cronologică, a evenimentelor importante“⁴) să devină imposibilă prin definiție. Al doilea argument, cel atomist — reducând „perioadele“ la „denumirile inovațiilor influente“, iar „denumirile inovațiilor influente“ la realizările „indivizilor“ — ne confruntă cu problema modului în care istoricul poate fi în stare să determine dacă și când are loc o inovație pur și simplu, fără a mai vorbi de una influentă.

O inovație — „modificarea a ceea ce e stabilit“⁵ — presupune cu necesitate ceea ce e stabilit (indiferent dacă îi dăm numele de tradiție, convenție, stil sau mod de gândire) ca o constantă în raport cu care inovația reprezintă o variabilă. Pentru a decide dacă o „soluție individuală“ reprezintă sau nu o „inovație“ sîntem nevoiți să acceptăm existența acestei constante și să încercăm a-i defini direcția. Pentru a decide dacă inovația este sau nu „influentă“ trebuie să încercăm a stabili dacă direcția constantei s-a modificat sau nu ca răspuns la acțiunea variabilei. Necazul este că atît direcția originală a constantei cît și devierea ei de către o inovație — nu greu de detectat atîta timp cît interesele noastre nu ajung mai departe decît, cum ar spune Aristotel, „poate fi auzit glasul vestitorului“ — pot avea loc înăuntrul unor fruntarii teritoriale și cronologice limitate numai de posibilitatea de a observa interacțiunea culturală (așa încît o istorie a Europei din epoca lui Ludovic al XIV-lea, dar nu și o istorie a Europei din vremea cruciadelor, ar include cu deplină îndreptățire ceea ce s-a întîmplat în America „în același timp“).

Dacă ne interesează istoria tiparului la Augsburg sub domnia împăratului Maximilian vom vedea că putem lesne considera invenția ornamentelor mobile drept o „inovație influentă“ atribuibilă lui Jost de Negker — deși chiar și această afirmație foarte concretă presupune o anumită investigație a stării generale de lucruri din tiparul augsburghez atît înainte cît și după 22

apariția lui Jost de Negker pe scena locală. Iar dacă ne preocupă istoria muzicii germane de pe la 1800 până pe la 1830, ne putem decide foarte bine să numim această perioadă „Epoca lui Beethoven”⁶ — deși, pentru a ne justifica hotărîrea, trebuie să fim în măsură de a demonstra că nu numai operele lui Haydn, Mozart și Gluck, dar și cele ale altor numeroși compozitori germani, astăzi aproape uitați, au în comun atît de multe particularități semnificative, încît pot fi cu toții considerați ca manifestări ale unui „stil stabilit”; că Beethoven a introdus caracteristici absente din stilul stabilit; și că tocmai aceste inovații au ajuns să fie imitate de către majoritatea acelor compozitori care au avut prilejul să se familiarizeze cu operele lui.

Dacă, pe de altă parte, sîntem interesați de istoria picturii italiene din primul pîrtar al secolului al XVI-lea, vom constata că e foarte greu să atribuim acestei perioade denumiri adecvate. Chiar dacă ne limităm la cele trei mari centre, Florența, Roma și Veneția, Leonardo da Vinci, Rafael, Michelangelo, Giorgione și Tițian ar putea pretinde pe drept cuvînt să fie recunoscuți ca nași, iar noi ar trebui să-i comparăm cu atît de mulți predecesori și urmași — și, din nou, să punem în lumină atît de multe caracteristici prin care inovatorii diferă de predecesori, fiind însă de acord cu urmașii — încît am putea găsi că este mai convenabil (și, dată fiind existența unor figuri atît de marginale, deși indispensabile, ca Andrea del Sarto, Rosso Fiorentino, Pontormo, Sebastiano del Piombo, Dosso Dossi sau Correggio, că este mai nimerit) să recurgem la termeni generici și să distingem între o fază a „Renașterii timpurii” și una a „Renașterii tîrzii” în pictura italiană. Iar dacă ne interesează istoria artei europene occidentale (sau a literaturii, sau a muzicii, sau a religiei) în totalitatea ei, nu putem să nu lărgim — sau, mai degrabă, să nu prelungim — acești termeni generici în concepte precum

23 „micenian”, „elenistic”, „carolingian”, „gotic” —

și, finalmente, „clasic“, „medieval“, „renascen-
tist“ și „modern“.

Este inutil să mai spunem că asemenea „mega-
perioade“ — cum ar putea fi numite spre deose-
bire de cele mai scurte — nu trebuie să fie erijate
în „principii explicative“⁷ sau chiar ipostaziate
în entități cvasimetafizice. Caracterizarea lor
trebuie întreprinsă cu cea mai mare grijă în legă-
tură cu timpul și locul și trebuie constant rede-
finită în funcție de progresul științei. Nu vom
putea conveni probabil niciodată — și, în fapt,
nici măcar n-ar trebui să încercăm a conveni,
într-un număr de cazuri — asupra momentului
sau locului exact când o perioadă sau o „mega-
perioadă“ s-a sfârșit și când a început alta. În is-
torie ca și în fizică, timpul e o funcție a spațiu-
lui⁸ și însăși definirea unei perioade ca fază mar-
cată de o „schimbare de direcție“ implică deopo-
trivă continuitate și disociere. Ar trebui, pe
lângă aceasta, să nu uităm că o asemenea schim-
bare de direcție se poate produce nu numai sub
înriurirea unei realizări revoluționare care poate
transforma anumite aspecte ale activității cul-
turale la fel de brusc și de profund ca, bunăoară,
sistemul copernician în astronomie sau teoria rela-
tivității în fizică, dar și prin efectul cumulativ
și, prin urmare, treptat al unor modificări nume-
roase și comparativ minore, deși influente, pre-
cum acelea care au determinat, bunăoară, evolu-
ția catedralei gotice de la Saint-Denis și Sens la
Amiens. O schimbare de direcție poate rezulta
chiar și din inovații mai degrabă negative decât
pozitive: exact așa cum tot mai mulți oameni pot
accepta și perfecționa o idee sau o unealtă pînă
atunci necunoscute, tot așa din ce în ce mai mulți
oameni pot înceta să perfecționeze o idee sau o
unealtă pînă atunci familiară, abandonîndu-le
în cele din urmă; putem cita, de pildă, dispariția
treptată a limbii grecești, a dramei și a reprezen-
tării perspectivice a spațiului de pe scena occiden-
tală după prăbușirea Imperiului roman, dispari-
ția treptată a diavolului din arta secolelor al

XVII-lea și al XVIII-lea, sau dispariția treptată a gravurii cu dăltița din arta celui de-al XIX-lea.

Cu toate acestea, se poate spune însă că o perioadă — constatarea aplicându-se atât la „megaperioade” cât și la cele mai scurte — posedă o „fizionomie” nu mai puțin definită, deși nu mai puțin greu de descris într-un mod satisfăcător, decât aceea a unui individ uman. Poate exista un dezacord legitim cu privire la momentul în care își începe existența un individ uman (în momentul concepției? Odată cu prima bătaie a inimii? Odată cu tăierea cordonului ombilical?); asupra momentului când sfârșește (odată cu ultima suflare? cu încetarea metabolismului? cu descompunerea completă a corpului?); când începe să fie mai curînd băiat decât copil, bătrîn decât adult; cîte trăsături datorează tatălui, mamei, bunicilor sau oricăruia dintre strămoșii săi. Totuși, cînd îl întîlnim la un moment dat în cadrul unui grup dat, nu vom ezita să-l distingem de tovarășii săi, să-l caracterizăm drept tînăr sau bătrîn sau de vîrstă mijlocie, înalt sau scund, inteligent sau prost, jovial sau posomorît, și în cele din urmă să ne formăm o impresie despre personalitatea lui totală și unică⁹.

II

Ținta principală a acelor pe care i-am putea numi, ca să întoarcem complimentul, „deperiodizatori”, este Renașterea — ce poartă o denumire franceză atât în engleză cât și în germană, din cauză că tocmai în Franța semnificația cuvîntului *renaissance* a devenit, din limitată, dar nespecifică (reînvierea a ceva în orice moment), specifică, dar cuprinzătoare (reînvierea generală din perioada particulară despre care se presupune că inaugurează epoca modernă)¹⁰.

Această perioadă a fost definită cu multă siguranță, nu mai tîrziu decât în 1933, ca „marea resurrecție a artelor și literelor, sub influența modelelor clasice, care a început în Italia în secolul al

XIV-lea și a continuat de-a lungul celor de-al XV-lea și al XVI-lea¹¹. Nu se poate însă tăgădui că această definiție este deosebit de vulnerabilă în ceea ce se poate numi „obiecția de indeterminare” („istoricii nu cad de acord nici asupra caracterului ei esențial și nici chiar asupra momentului în care a început să se manifeste și în care a luat sfârșit¹²”; iar în ultimii patruzeci-cincizeci de ani, „problema Renașterii” a devenit unul dintre cele mai aprig controversate subiecte din istoriografia modernă¹³.

[Nu mai e necesar să insistăm asupra ceea ce se poate numi „romantismul invers al Renașterii”: aceea reacție din secolul al XX-lea împotriva glorificării Renașterii, care, bazată pe prejudecata naționalistă sau religioasă, deplînge năvala acelei *Diesseitigkeit* mediteraneene peste transcendentalismul „nordic” sau creștin, într-un mod foarte asemănător cu cel în care umaniștii de odinioară deplînseseră răsturnarea culturii grecești și romane de către bigotismul ecleziastic sau de către barbaria „gotică”, și care, ocazional, și-a extins ostilitatea și asupra Antichității clasice înseși¹⁴. După cum nu ne vom pierde vremea nici cu acele ridicole teorii rasiale care salută opera lui Dante, Rafael și Michelangelo ca pe un triumf al singelui și spiritului germanic¹⁵. E suficient să recunoaștem faptul, stabilit de multe decenii de cercetare serioasă și fecundă, că Renașterea a fost unită de Evul Mediu prin mii de legături; că moștenirea Antichității clasice, chiar dacă uneori firele tradiției s-au subțiat foarte mult, nu s-a pierdut niciodată în mod irecuperabil; și că au existat resurecții minore viguroase anterioare „marii resurecții” care culminează cu epoca medicee. S-a pus sub semnul întrebării dacă rolul Italiei în această „mare resurecție” a fost într-adevăr atât de însemnat pe cît pretindeau italienii înșiși, iar contribuția Nordului a fost pusă în evidență și analizată nu numai în raport cu sculptura și pictura, ci și în raport cu muzica și poezia. S-a discutat dacă Renașterea include sau exclude secolul al XIV-lea

în Italia și al XV-lea în țările nordice; și dacă cel de-al XVII-lea trebuie interpretat ca o continuare a ei sau mai degrabă (așa cum sînt înclinat să cred) ca începutul unei noi ere istorice, a patra.

În ultimul timp însă discuția a luat o nouă orientare. Se manifestă o tendință tot mai accentuată nu atît de a revizui, cît de a elimina conceptul de Renaștere, de a-i contesta nu numai unicitatea, ci însăși existența. „La orice rezerve ne-ar obliga o privire de ansamblu mai largă“, citim în contextul unei excelente argumentări, viciate numai de ipoteza tacită că „medieval“ și „creștin“ sînt cu necesitate unul și același lucru — „ele nu vor putea altera concluzia principală că umanismul clasic al Renașterii a fost esențialmente medieval și esențialmente creștin“¹⁶. „Această perioadă, [Renașterea], nu este *decît* cel mai faimos și mai strălucit exemplu de renaștere culturală, care coincide și se desfășoară paralel cu o reînviere a culturii clasice; astăzi însă nu mai e nevoie să dovedim că de-a lungul ultimului mileniu de civilizație occidentală a existat o tendință permanentă de reînviere.“¹⁷ „Trebuie să recunoaștem cu tărie un lucru și anume că marea Renaștere nu a fost atît de unică și nici atît de decisivă pe cît s-a presupus; contrastul cultural nu a fost neapărat atît de ascuțit cum li s-a părut umaniștilor și succesorilor lor moderni, pe cînd în cadrul Evului Mediu au existat renașteri intelectuale... care aveau același caracter ca și mai bine cunoscuta mișcare din veacul al XV-lea.“¹⁸ Și, în sfîrșit: „Nu există o linie despărțitoare între cultura «medievală» și cea «renascentistă»“¹⁹.

Sîntem confrunțați, așadar, cu două întrebări preliminare, cărora trebuie să le răspundem înainte de a putea încerca să discutăm problema „unde“, „cînd“ și „cum“. În primul rînd, a existat oare un fenomen de Renaștere care a început în Italia în prima jumătate a secolului al XIV-lea, care și-a extins tendințele clasice-

27 zante asupra artelor vizuale în cel de-al XV-lea,

și care ulterior și-a pus pecetea asupra tuturor activităților culturale din restul Europei? În al doilea rând, dacă existența unei atare Renașteri poate fi dovedită, ce o distinge de acele valuri de resurecții care, așa cum s-a admis, au avut loc în decursul „Evului Mediu”? Oare aceste resurecții se deosebesc una de cealaltă numai ca proporții sau și ca structură? Cu alte cuvinte, mai este oare justificată singularizarea Renașterii cu *R* mare ca fenomen unic, în comparație cu care diversele resurecții medievale ar reprezenta tot atâtea „renașteri” cu *r* mic?

III

În mod destul de ciudat, chiar și cei ce refuză să recunoască Renașterea ca o perioadă *sui generis* și *sui iuris* înclină s-o accepte ca atare ori de câte ori se ivește un prilej de a o discredita (întocmai după cum un guvern poate denigra sau amenința un regim pe care nu-l recunoaște): „Evul Mediu a îndrăgit varietatea; Renașterea, uniformitatea”²⁰.

Proslăvind ceea ce admiră în dauna a ceea ce au demonstrat că nu există, autorii unor asemenea afirmații plătesc tribut fără a-și da seama înseși perioadei a cărei istoricitate o tăgăduiesc și înșși umaniștilor ale căror ambiții „deconcertante și enervante”²¹ se străduiesc să le respingă. Silindu-i pe medievaliștii care neagă Renașterea, ca și pe noi toți ceilalți, să gîndească și să vorbească despre perioada „lor” ca despre „Evul Mediu”, se poate spune că Renașterea s-a răzbunat pe ei: numai admitînd existența unui interval dintre un trecut presupus a fi înecat și un prezent presupus a fi salvat acest trecut de la înec, pot lua naștere termeni ca *media aetas* sau *medium aevum*²². Și pe lângă definirea și denumirea a ceea ce credea că a lăsat în urmă, acest prezent a conferit un stil și un titlu, așa zicînd, nu numai pentru ceea ce pretindea că a realizat (*renaissance* în franceza lui Pierre Belon, *rinasc-* 28

cita în italiana lui Vasari, *Wiedererwachsung* în germana lui Dürer) ²³, ci, și poate încă mai surprinzător, chiar pentru ceea ce pretindea a fi restaurat: lumea Antichității, nedesemnată (după cîte știu) pînă atunci printr-un nume colectiv, a ajuns să fie cunoscută ca *antiquitas, sacra vetustas, sancta vetustas*, ba chiar *sacrosancta vetustas*²⁴.

Acest proces memorabil de autorealizare („realizare“ în dubla accepțiune de „a deveni conștient“ și de „a deveni real“) a fost descris atît de frecvent și atît de bine, încît ar putea părea de prisos să-l mai recapitulăm o dată, dacă n-am ține seama de faptul că istoricul de artă, pentru folosul căruia sînt scrise aceste însemnări, are un interes special în această chestiune. Deși Renașterea i-a produs pe strămoșii săi, pe umaniștii cu preocupări artistice și pe artiștii cu preocupări umaniste din secolele al XIV-lea, al XV-lea și al XVI-lea, acești strămoși ai lui au jucat un rol important în formarea însăși a conceptului de Renaștere. Iar semnificația și natura specifică a contribuției lor merită o scurtă reexaminare²⁵.

x [După cum e îndeobște cunoscut și după cum au recunoscut-o înșiși contemporanii săi, ideea fundamentală a unei „resurecții sub influența modelelor clasice“ a fost concepută și formulată de către Petrarca. Mișcat „dincolo de cuvinte“ de impresia pe care i-au făcut-o ruinele Romei și pe deplin conștient de contrastul dintre un trecut a cărui grandoare strălucea atît din vestigiile artei și literaturii sale, cît și din amintirea vie a instituțiilor sale, și un prezent „vrednic de plîns“ care-l umplea de mîhnire, de indignare și de dispreț, el a dezvoltat o nouă versiune a istoriei. Pe cînd toți gînditorii creștini dinaintea lui o concepuseră ca pe o desfășurare continuă, începînd cu creația lumii și ajungînd pînă în timpul vieții autorului, el a văzut-o net divizată în două perioade, cea clasică și cea „recentă“, prima cuprinzînd *historiae antiquae*, *ultima historiae novae*. Și pe cînd predecesorii săi

29 își imaginaseră această desfășurare continuă ca

și care ulterior și-a pus pecetea asupra tuturor activităților culturale din restul Europei? În al doilea rând, dacă existența unei atare Renașteri poate fi dovedită, ce o distinge de acele valuri de resurecții care, așa cum s-a admis, au avut loc în decursul „Evului Mediu”? Oare aceste resurecții se deosebesc una de cealaltă numai ca proporții sau și ca structură? Cu alte cuvinte, mai este oare justificată singularizarea Renașterii cu *R* mare ca fenomen unic, în comparație cu care diversele resurecții medievale ar reprezenta tot atâtea „renașteri” cu *r* mic?

III

În mod destul de ciudat, chiar și cei ce refuză să recunoască Renașterea ca o perioadă *sui generis* și *sui iuris* înclină s-o accepte ca atare ori de câte ori se ivește un prilej de a o discredita (întocmai după cum un guvern poate denigra sau amenința un regim pe care nu-l recunoaște): „Evul Mediu a îndrăgit varietatea; Renașterea, uniformitatea”²⁰.

Proslăvind ceea ce admiră în dauna a ceea ce au demonstrat că nu există, autorii unor asemenea afirmații plătesc tribut fără a-și da seama înseși perioadei a cărei istoricitate o tăgăduiesc și înșiși umaniștilor ale căror ambiții „deconcertante și enervante”²¹ se străduiesc să le respingă. Silindu-i pe medievaliștii care neagă Renașterea, ca și pe noi toți ceilalți, să gândească și să vorbească despre perioada „lor” ca despre „Evul Mediu”, se poate spune că Renașterea s-a răzbunat pe ei: numai admitând existența unui interval dintre un trecut presupus a fi înecat și un prezent presupus a fi salvat acest trecut de la înec, pot lua naștere termeni ca *media aetas* sau *medium aevum*²². Și pe lângă definirea și denumirea a ceea ce credea că a lăsat în urmă, acest prezent a conferit un stil și un titlu, așa zicând, nu numai pentru ceea ce pretindea că a realizat (*renaissance* în franceza lui Pierre Belon, *rinasc-* 28

cita în italiana lui Vasari, *Wiedererwachsung* în germana lui Dürer) ²³, ci, și poate încă mai surprinzător, chiar pentru ceea ce pretindea a fi restaurat: lumea Antichității, nedesemnată (după câte știu) pînă atunci printr-un nume colectiv, a ajuns să fie cunoscută ca *antiquitas, sacra vetustas, sancta vetustas*, ba chiar *sacrosancta vetustas*²⁴.

Acest proces memorabil de autorealizare („realizare” în dubla accepțiune de „a deveni conștient” și de „a deveni real”) a fost descris atît de frecvent și atît de bine, încît ar putea părea de prisos să-l mai recapitulăm o dată, dacă n-am ține seama de faptul că istoricul de artă, pentru folosul căruia sînt scrise aceste însemnări, are un interes special în această chestiune. Deși Renașterea i-a produs pe strămoșii săi, pe umaniștii cu preocupări artistice și pe artiștii cu preocupări umaniste din secolele al XIV-lea, al XV-lea și al XVI-lea, acești strămoși ai lui au jucat un rol important în formarea însăși a conceptului de Renaștere. Iar semnificația și natura specifică a contribuției lor merită o scurtă reexaminare²⁵.

x { După cum e îndeobște cunoscut și după cum au recunoscut-o înșiși contemporanii săi, ideea fundamentală a unei „resurecții sub influența modelelor clasice” a fost concepută și formulată de către Petrarca. Mișcat „dincolo de cuvinte” de impresia pe care i-au făcut-o ruinele Romei și pe deplin conștient de contrastul dintre un trecut a cărui grandoare strălucea atît din vestigiile artei și literaturii sale, cît și din amintirea vie a instituțiilor sale, și un prezent „vrednic de plîns” care-l umplea de mîhnire, de indignare și de dispreț, el a dezvoltat o nouă versiune a istoriei. Pe cînd toți gînditorii creștini dinaintea lui o concepuseră ca pe o desfășurare continuă, începînd cu creația lumii și ajungînd pînă în timpul vieții autorului, el a văzut-o net divizată în două perioade, cea clasică și cea „recentă”, prima cuprinzînd *historiae antiquae*, ultima *historiae novae*. Și pe cînd predecesorii săi

29 își imaginaseră această desfășurare continuă ca

pe un progres neîntrerupt din bezna păgînă pînă la lumina care a fost Hristos (indiferent dacă nașterea Lui era considerată ca marcînd ultima dintre „Cele patru împărății” ale lui Daniel sau ultima dintre cele „șase ere” corespunzătoare celor șase zile ale Creației, sau ultima dintre „Cele trei ere”, prima fiind dinaintea Legii, a doua cea de sub Lege, a treia cea de sub Har), Petrarca a interpretat perioada în care „numele lui Hristos a început să fie celebrat la Roma și adorat de către împărății romani” ca pe începutul unei epoci „negre” de decădere și întunecare, iar perioada precedentă — reprezentînd pentru el pur și simplu perioada Romei regale, republicane și imperiale — ca pe o epocă glorioasă și luminoasă. Se născuse prea devreme, simțea el, ca să vadă noua zi pe care o presimțea răsărind; „pentru tine, însă”, își adresează el faimosul poem *Africa*, scris în 1338, la un an după prima sa vizită la Roma, „pentru tine, dacă îmi vei supraviețui vreme îndelungată, după cum speră și dorește sufletul meu, mai sînt veacuri mai bune; acest somn plin de uitare nu va dăinui veșnic. După ce bezna se va fi împrăștiat, nepoții noștri vor fi în stare să pășească din nou în strălucirea pură a trecutului”²⁶.

Petrarca era un prea bun creștin pentru a nu-și da seama, cel puțin în anumite momente, că această concepție despre Antichitatea clasică, văzută ca „strălucire pură”, și despre era începînd cu convertirea lui Constantin ca o epocă de umbră ignoranță, echivala cu o completă răsturnare a valorilor admise. Era însă mult prea profund convins de faptul că „istoria nu este nimic altceva decît glorificarea Romei”, ca să-și abandoneze viziunea. Și transferînd în ordinea culturii intelectuale tocmai acei termeni pe care teologii, Părinții Bisericii și Sfînta Scriptură însăși îi aplicaseră în ordinea sufletului (*lux* și *sol* în contrast cu *nox* și *tenebrae*, „trezie” în opoziție cu „somn”, „vedere” în opoziție cu „orbire”), și apoi, susținînd că păgînii romani fuseseră scăldați în lumină în timp ce creștinii pășiseră 30

în beznă, el revoluționase interpretarea istoriei nu mai puțin radical decât avea să revoluționeze Copernic, cu două sute de ani mai târziu, interpretarea universului fizic.

Petrarca a privit cultura în general, și cultura clasică în special, cu ochii patriotului, savantului și poetului. Nici chiar ruinele Romei nu ajungeau să trezească în el ceea ce noi am numi o reacție „estetică”. În ciuda admirației lui personale pentru marii pictori contemporani, s-ar putea spune, și nu chiar pe nedrept, că el a conceput era la care năzuia mai ales în termenii unei regenerări politice și, mai presus de toate, ca pe o „purificare a dicțiunii și gramaticii latine, o reînviere a limbii grecești și o reîntoarcere de la compilatorii, comentatorii și autorii medievali la vechile texte clasice”²⁷.

Această definiție îngustă a Renașterii nu a prevalat însă printre moștenitorii și succesorii lui Petrarca. Pe la 1500, conceptul de mare resurrecție ajunsese să cuprindă aproape toate domeniile efortului intelectual, iar această lărgire a semnificației lui a început, chiar sub ochii lui Petrarca, prin includerea artelor vizuale și în primul rând a picturii.

Ideea, condensată în *horațianul ut pictura poesis*, că între poezie și pictură există o analogie și chiar o afinitate naturală²⁸, este foarte veche și fusese menținută în atenția publică prin polemica recurentă asupra admisibilității sau non-admisibilității imaginilor sacre. La începutul *Trecento*-ului, însă, această idee a fost concretizată și, așa zicînd, încărcată cu o semnificație de mare actualitate prin faimoasele versuri ale lui Dante despre efemeritatea gloriei omenești. Aceste versuri, se cuvine s-o reamintim, sînt rostite de către un miniaturist, Oderisi da Gubbio, pe care poetul îl întâlnește în primul briu al *Purgatoriului*, unde sufletele se purifică de trufie. Cînd Dante îl salută pe Oderisi ca pe „gloria” orașului său natal și a profesiei sale, acesta din urmă — recunoscînd cu sinceritate că în timpul vieții nu fusese
31 atît de modest — refuză complimentul, făcînd

observația că un alt miniaturist, Franco din Bologna, a fost mai bun decât el, iar apoi continuă spunînd:

„E glorie goală-a omului puțință!
Spre vîrf verdea-abia i-o vezi și nu e,
de n-o ajung și timpi de nepriință.
Crezu-n pictură-a fi și Cimabue
stăpîn a tot, și-n umbră e rămasă
azi faima lui, de Giotto cel ce suie.
Așa și-un Guido celuilalt îi lasă
al limbii-Olimp, și poate-i și născut
cel ce pe ambii-i va goni din casă.”²⁹

[Trad. G. Coșbuc].

Comparînd relația dintre doi poeți binecunoscuți, un Guido mai bătrîn, celebru cîndva, dar acum învechit (probabil Guido Guinicelli) și un Guido mai tînăr, celebru acum (probabil Guido Cavalcanti), cu relația dintre doi binecunoscuți pictori, Cimabue și Giotto, acest pasaj a conferit atît autoritate cît și actualitate vechii idei că poezia și pictura sînt arte surori. Și evocînd, în acest context, spectrul unor „timpi de nepriință” (*etati grosse*), el era în măsură să sugereze o oscilație între fazele rafinate și brute, productive și neproductive, ale istoriei culturale; aceasta, cel puțin, a fost interpretarea dată observațiilor lui Oderisi de către Benvenuto da Imola: „Dacă, în decursul vremurilor, ar fi fost mai mulți Virgili, scriind deopotrivă de bine despre subiecte identice sau asemănătoare, gloria lui nu s-ar fi menținut pe un loc atît de înalt timp de atîtea veacuri”³⁰.

Pentru un cititor familiarizat cu concepția despre istorie a lui Petrarca e aproape inevitabil să pună semnul egalității între perioada de stagnare sau de decădere, implicată, dar, firește, nespecificată ca atare în cuvîntarea lui Oderisi, și *tenebrae*-le lui Petrarca, aclamîndu-l astfel pe Giotto, menționat nominal ca înlocuitorul lui Cimabue, ca pe reformatorul picturii după „vecurile negre”. Acest pas — neîntrezărit de Petrarca însuși, ale cărui simpatii personale par

a se îndrepta către „transcendentalistul“ Simone Martini mai degrabă decât către Giotto³¹ — i-a fost dat să-l facă lui Giovanni Boccaccio, discipolul devotat al lui Petrarca și totodată interpret profesionist al lui Dante. „Giotto“, spune Boccaccio, „fu înzestrat de la natură c-o minte așa de ascuțită, încît din cîte lucruri a zămislit natura — muma și făcătoarea întregii lumi prin mijlocirea veșnicei învîrtiri a bolților cerești — nici unul n-a rămas nezugrăvit de dînsul cu pana, cu condeiul ori cu penelul, așa de aidoma cu modelul în sine, încît nu-ți vine a zice că seamănă cu el, ci mai degrabă ai fi îndemnat să zici că e modelul însuși; ba chiar într-asa măsură seamănă, încît de multe ori în cele zugrăvite de el vederea noastră s-a înșelat și a luat drept lucru aievea ceva ce nu era decît pictat pe pînză și, fiindcă Giotto e acela care a adus iar la lumină arta ce atîtea veacuri zăcuse îngropată sub rătăcirea unora care zugrăveau mai mult spre a desfăta ochii prostimii decât spre a mulțumi mințile celor înțelepți, pe drept cuvînt se poate spune că-i una din luminile mării florentine“³² [Trad. Eta Boeriu].

Giotto e, așadar, înfățișat aici nu numai ca un bărbat a cărui faimă a întunecat-o pe aceea a unui confrate mai bătrîn, ci ca bărbatul care scosese arta picturii, după atîtea secole, din mormintul în care zăcea; și se spune că a înfăptuit acest lucru datorită unui naturalism radical — atît de radical, încît nu numai că a înșelat ochii multor privitori experți, ci a șocat și gustul publicului larg. Însuși elogiul lui Boccaccio presupune că Giotto era criticat de „ignoranții“ contemporani cu el, iar din alte surse putem deduce că a fost criticat de reprezentanții rafinați ai unei generații mai tinere³³.

Astfel, același Boccaccio care afirmase în mod axiomatic că „faimosul său învățător“, Petrarca, „îl reinstalase pe Apolo în sanctuarul lui antic“, „reînveșmîntase muzele, pîngărite de rusticitate, cu antica lor frumusețe“ și „reînchinase romanilor lor Capitoliul nemaivenerat de o mie de ani“³⁴,

16
stabilea doctrina după care Giotto — ca și Socrate, un mare om, în ciuda urîteniei lui nemai-pomenite³⁵ — resuscitase arta picturii, moartă și „îngropată“. Această doctrină a fost și ea unanim acceptată. Începutul epitafului dedicat de Poliziano lui Giotto are încă rezonanța unei traduceri abreviate a elogiului făcut de Boccaccio („Ille ego sum per quem pictura extincta revixit“)³⁶, iar reputația lui Giotto ca mare reformator al picturii s-a răspândit în străinătate atât de departe și atât de iute, încît un benedictin german de la începutul secolului al XVI-lea, rezumînd istoria picturii pentru o călugăriță care se ocupa cu miniaturile de carte, putea atribui unui „Meșter Zetus“ (formă evident coruptă din „Zotus“, datorat la rîndu-i unei lecturi greșite a formelor Ioctus sau Jottus) faptul de a fi „restaurat arta picturii pînă la demnitatea anticilor“³⁷.

Singurul amănunt ce trebuia introdus în tabloul schițat de Boccaccio era figura lui Cimabue în relația sa cu aceea a lui Giotto. Pentru Boccaccio, Cimabue era inexistent, iar comentatorii timpurii ai lui Dante i-au redus rolul la acela sugerat de textul fundamental: a fost un pictor bun, din nefericire întrecut de altul și mai bun, și care fie că și-a acceptat soarta cu noblețe și chiar l-a ajutat prietenește pe tînărul geniu în ascensiune, fie că s-a lepădat în mod trufaș de orice operă întîmpinată cu obiecții³⁸. Dar în perspectiva mai largă a unei generații ulterioare, care-l privea pe Giotto mai degrabă ca pe un strămoș decît ca pe un părinte, distanța dintre el și Cimabue pare a se fi micșorat: în loc să fie dat la o parte ca un artist umbrit — sau, după Boccaccio, în întregime anulat — de către un mare inovator, Cimabue a ajuns să fie considerat drept un precursor care netezise drumul în vederea împlinirii marelui inovator: „Johannes, poreclit Cimabue“, spune Filippo Villani, scriind chiar în preajma lui 1400, „a fost cel dintîi care prin arta și geniul său (*arte et ingenio*) a început să cheme înapoi către verosimilitate arta învechită 34

a picturii ce ajunsese, datorită ignoranței pictorilor, dezvățată și capricioasă, așa zicînd, și se depărtase copilărește de natură... După el, calea către lucrurile noi fiind deja netezită, Giotto — nu numai comparabil pictorilor clasici ca faimă, ci chiar superior lor în artă și geniu — a readus pictura la demnitatea dinainte, și la marele ei renume³⁹. Cimabue a fost astfel strămutat într-o regiune de penumbră între noaptea „veacurilor negre” și noua zi despre care se spunea că a răsărit odată cu Giotto; și acolo a rămas — după o încercare zadarnică de a-l relega în tărîmul purei legende — de atunci încolo, constituind o în-curcătură pentru Vasari și o problemă pentru istoricii de artă din zilele noastre⁴⁰.

A pretinde că Boccaccio a fost acela care, aplicînd teoria despre istorie a lui Petrarca la referința la Giotto a lui Dante, a revitalizat ideea că pictura s-a dezvoltat *pari passu* cu literatura și că, în felul acesta, a extins conceptul marii resurecții de la domeniul cuvîntului rostit și scris la acela al experienței vizuale poate părea o extravagantă. Dar nu întîmplător Aeneas Sylvius Piccolomini, cînd formulează însăși această noțiune *expressis verbis* cu aproape un veac mai tîrziu, procedează la fel, exploatînd paralela lui Boccaccio dintre „faimosul învățător” al acestuia, Petrarca, și Giotto: „Acele arte [elocința și pictura]”, spune el, „se iubesc cu o afecțiune mutuală. Atît elocința cît și pictura necesită o înzestrare spirituală (*ingenium*), și nu una mărunță, ci una înaltă sau supremă. E minunat de spus că atîta timp cît a înflorit elocința, pictura a înflorit și ea, așa cum ne învață vremurile lui Demostene și Cicero. Cînd a înviat cea dintîi, și-a ridicat și cealaltă capul. Picturile produse acum două sute de ani nu erau rafinate, după cum putem vedea, de nici o artă; ceea ce s-a scris în vremurile acelea e [la fel] de grosolan, inept, neșlefuit. După Petrarca, literele au ieșit din nou la lumină; după Giotto, mîinile pictorilor s-au ridicat încă o dată. Azi putem vedea că

35 artele acestea amîndouă au atins desăvîrșirea⁴¹.

Lorenzo Valla, extinzînd analogia de la pictură la sculptură și la arhitectură și întregind în felul acesta triada cunoscută încă și nouă drept „arte frumoase”⁴², a primit această triadă dacă nu în sanctuarul, cel puțin în pragul templului care adăpostește artele liberale (*artes liberales*): „Nu știu de ce oare artele cele mai apropiate de artele liberale — pictura, sculptura în piatră și în bronz și arhitectura — au cunoscut un declin atît de îndelung și de profund și aproape au murit împreună cu literatura însăși; nici de ce au ajuns să fie trezite și să revină la viață în această epocă; nici de ce acum e o recoltă așa de bogată, atît de buni artiști cît și de buni scriitori”⁴³.

Vespasiano da Bisticci și Marsilio Ficino — acesta din urmă adăugînd elocinței și artelor frumoase gramatica și muzica — au salutat resurecția culturii pe un ton similar. Chiar și Erasmus din Rotterdam, deși interesat în mod normal numai de ceea ce poate fi exprimat în cuvinte, nu de ceea ce se adresează ochiului, s-a bucurat, într-o scrisoare scrisă pe la 1489, de noua înflorire a sculpturii în metal și în lemn, a picturii, a arhitecturii și a tuturor soiurilor de arte, concomitentă cu aceea a „elocinței”⁴⁴. În cele din urmă, teritoriul a cărei cucerire era glorificată în peanurile triumfale umaniste a ajuns să includă și științele naturale pe lângă „umanități” și arte. „Toate bunele științe s-au reîntors acasă din surghiun prin favoarea deosebită a zeilor”, scria Rabelais în 1532, referindu-se în mod special la medicină⁴⁵. Pierre de Ramée (Petrus Ramus) se bucura de faptul că doctorii îi pot citi acum mai degrabă pe Galen și pe Hipocrat decît pe arabi, iar filosofii pe Aristotel și pe Platon mai degrabă decît pe scotiști și pe adepții lui Petrus Hispanus⁴⁶. Pierre Belon, naturalist în primul rînd, deși foarte interesat de Antichitatea clasică, proslăvea această „eureuse et desirable renaissance” a „toutes especes de bonnes disciplines”⁴⁷. Iar un matematician german, Johannes Werner, își proclama desfătarea ce o găsea în noile idei și probleme — în 36

special secțiunile conice — care „migraseră de curînd din Grecia spre geometrii latini din timpul nostru“⁴⁸.

IV

Această expansiune treptată a universului umanistic de la literatură la pictură, de la pictură la celelalte arte și de la celelalte arte la științele naturale, a produs o mutație semnificativă în interpretarea originară a procesului cunoscut sub diverse denumiri ca „reînvieră“, „restaurație“, „redeșteptare“, „resurecție“ sau „renaștere“.

Cînd Petrarca exclama: „Cine se îndoiește oare că Roma s-ar putea înălța iarăși dacă ar fi conștientă de sine“⁴⁹ și, într-un mod mai general, spera ca viitorul să fie în stare „să pășească din nou în strălucirea pură a trecutului“, el concepea fără îndoială această nouă înflorire ca pe o întoarcere la Antichitatea clasică — după părerea lui, romană. Acest punct de vedere a prevalat, în genere, în rîndul tuturor acelor a căror atenție se concentrase asupra „reînvierii“ literaturii și științei, gîndirii filosofice și ideilor politice. Umaniști pasionați ca Niccolò Niccoli sau Leonardo Bruni au mers atît de departe încît au privit plini de dispreț întreaga poezie în limbă vulgară, inclusiv sacrul Dante și chiar și mai sacrul Petrarca — cu toate că nu trebuie să uităm că însuși extremismul lor a slujit să-i facă pe ceilalți mai acut conștienți de posibilitățile proprii limbilor lor maternă⁵⁰. Poezia în limba vulgară a atins o nouă înălțime nu atît în ciuda cît datorită faptului că era provocată de clasicismul neolatin, iar o reacție excesiv de viguroasă împotriva acestei provocări a născut un fel de purism naționalist chiar și în rîndul celor mai fervenți admiratori ai Antichității clasice. Într-o traducere din Hesiod și-a expus Antoine de Baïf curioasa ortografie fonetică menită să pună în evidență independența limbii franceze și a redat numele de Pandora („darul a toate“) sub forma de „Toutedon“; în contact di-

rect cu Apollonius și Sporus a născocit Dürer denumiri ca „Eierlinie“ (linia ovală) pentru elipsă, „Brennlinie“ (linie cu focar) pentru parabolă, „Muschellinie“ (linia scoicii) și „Spinnenlinie“ (linia păianjenului) pentru concoidă și epiciclo-
idă.

Aceia însă care își concentrau atenția asupra artelor vizuale — începînd, lucru pe care nu trebuie să-l uităm niciodată, cu pictura — nu puteau saluta în primul moment marea resurrecție ca pe o întoarcere la izvoarele clasice. Boccaccio putea spune că Giotto „a adus iar la lumină arta ce zăcuse îngropată“, iar Filippo Villani — comparîndu-și în chip explicit relatarea despre pictorii florentini cu ceea ce autorii clasici găsiseră de spus despre Zeuxis și Policlet, despre Apelles și Fidias, ca să nu mai amintim de Prometeu — putea susține cutezător că Giotto e mai degrabă superior decît egal pictorilor din Grecia și Roma antică. Dar nici Boccaccio și nici Villani nu erau în măsură să afirme că Giotto — sau, în această privință, orice alt pictor cunoscut lor — își formase stilul imitînd sau încercînd să întreacă prototipuri clasice. Ceea ce i se putea recunoaște lui Giotto — și, într-o mai mică măsură, lui Cimabue — era nu-
mai o reformă a picturii *ad naturae similitudinem*.

Includerea picturii în teoria resurrecției a dus astfel — problemă, după mine, destul de importantă — la un fel de bifurcare sau dicotomie în cadrul a ceea ce se poate numi sistemul petrarchist al istoriei. Temei principale a lui Petrarca, „*înapoi la clasici*“, Boccaccio și Villani (urmați de mulți alți scriitori despre pictură, ca, bunăoară, Bartolommeo Fazio sau Michele Savonarola)⁵¹ i-au opus, ca un contrapunct, tema „*înapoi la natură*“; iar întreșerea acestor două teme avea să joace un rol decisiv în gîndirea umanistă, nu numai în legătură cu relația dintre artele vizuale și literatură, ci și, pe măsură ce se scurgea timpul, în legătură cu relația dintre artele vizuale înseși. Căci dacă a doua temă (redescoperirea naturii) a fost introdusă în raport cu resurrecția picturii de la începutul secolului al XIV-lea, prima temă (re-

descoperirea Antichității) a fost viguros reafirmată în raport cu resurecția sculpturii — și, ba chiar mai mult, a arhitecturii — la începutul celui de-al XV-lea⁵². Pe cînd Giotto fusese lăudat ca naturalist, Donatello era înfățișat atît ca un egal cît și ca un imitator al anticilor: după Christoforo Landino, care scrie pe la 1480, el era nu numai un artist remarcabil prin varietatea, vioiciunea și ordonarea potrivită a compozițiilor, prin stăpînirea spațiului și prin capacitatea de a însufla mișcare tuturor figurilor sale, ci și un *grande imitatore degli antichi*⁵³. Și ceea ce-i impresiona pe observatori ca „imitație” în sculptură îi impresiona ca o reînnoire, ba chiar (în sens strict literal) ca o „re-formare”, în arhitectură.

„Și eu obișnuiam să găsesc pe placul meu clădirile moderne [citește: gotice]”, spune Antonio Filarete, cultivator atît al arhitecturii cît și al sculpturii, în tratatul său despre arhitectură compus între 1460 și 1464; „Dar cînd am început să le apreciez (*gustare*) pe cele clasice, am ajuns să-mi fie silă de cele moderne... Auzind că la Florența s-au pornit să clădească în această manieră clasică (*a questi modi antichi*) m-am hotărît să-l găsesc pe unul dintre cei care-mi fuseseră pomeniți; și după ce m-am alăturat lor, mi-au deschis ochii în așa fel, încît acum n-aș mai putea face nici cel mai mic lucru decît în maniera clasică.”⁵⁴ Și: „Mi se pare că văd, seniore, [în noile construcții clădite după *modi antichi*] acele nobile edificii care erau în Roma în vremurile clasice și acelea care, după cum citim, erau în Egipt; mi se pare că renasc cînd văd aceste nobile edificii și mie încă [*ancora*] mi se par frumoase”⁵⁵.

Se înțelege de la sine că în Florența „s-au pornit să clădească în această manieră clasică” datorită influenței unui om care, deși considerat un al doilea Giotto ținînd seama de geniul, de universalitatea și de înfățișarea sa neatrăgătoare⁵⁶, era ținut la mare cinste fiindcă făcuse pentru arhitectură ceea ce Petrarca făcuse pentru litera-

tură: Filippo Brunelleschi. Cu vorbele lui Filarete, el „reînviase modul clasic de a construi“ (*questo modo antico dell'edificare*), care ar fi trebuit să fie adoptat pretutindeni în loc de *usanza moderna*; și afirmația lui Filarete este reluată, cu îndoită forță, de biograful entuziast al lui Brunelleschi, Antonio Manetti, după care eroul său „reînnoise și scosese la lumină acel stil arhitectural care se numește roman și clasic“ (*alla Romana et alla antica*), pe cînd „înaintea lui toate clădirile erau germane și erau numite moderne“⁵⁷.

Așadar, de îndată ce „resurecția“ celor trei arte vizuale a putut fi percepută ca un tablou coerent, istoriografii au căzut de acord că motivele complementare ale acestei „resurecții“, întoarcerea la natură și întoarcerea la Antichitatea clasică, deveniseră efective la momente diferite și, fapt și mai important, cu forțe diferite în funcție de mijloace: că întoarcerea la natură a jucat un rol maxim în pictură; că întoarcerea la Antichitatea clasică a jucat un rol maxim în arhitectură; și că echilibrul dintre aceste două extreme a fost atins de sculptură. Am auzit mai sus ce avea de spus Manetti despre Brunelleschi și ce avea de spus Landino despre Donatello. În legătură cu Masaccio însă același Landino nu face nici o mențiune despre Antichitate, spunînd numai că era „un excellent imitator al naturii, de mare însemnătate în general vorbind, bun în compoziție, pur fără ornament, consacrîndu-se în întregime imitării realității și reliefului figurilor, fiind la fel de expert în perspectivă ca oricare dintre contemporanii săi“⁵⁸. Trei generații mai tîrziu, Vasari reia încă această tricotomie, afirmînd, în unul și același paragraf, că Brunelleschi a redescoperit măsurile și proporțiile celor vechi; că operele lui Donatello sînt egale cu ale acestora; și că Masaccio — privit iarăși fără nici o referire la arta clasică — a excelat în „o nouă manieră în ceea ce privește coloritul, perspectiva, atitudinile firești, iar frămîntările sufletești și mișcările trupului sînt redade mult mai expresiv“⁵⁹.

Faptul că atât noutatea cât și implicațiile clasice ale noului stil erau cu mult mai vădite în arhitectură decât în artele reprezentative⁶⁰ — și, mai presus de toate, faptul că prezența fizică a edificiilor romane, reduse la ruine de evenimentele din trecut, dar capabile încă să transmită prezentului spiritul acestui trecut, demonstau atât de viu ideea de decădere și resurrecție — explică poate de ce scriitorii preocupați de arhitectură au fost mai înclinați să-și dezvolte experiența într-o „Geschichtskonstruktion” decât scriitorii preocupați de pictură și sculptură.

Prima relatare cunoscută a acestei „Geschichtskonstruktion”, căreia încă îi aducem omagii când vorbim despre „stilul gotic” (termen restrâns inițial la arhitectură și la ornamentul arhitectural⁶¹, dar extins astăzi la toate artele frumoase)⁶², o găsim în tratatul, menționat ceva mai sus, al lui Filarete; dar însuși schematismul și stângăcia prezentării lui stau mărturie faptului că autorul nu încearcă decât să rezume ceea ce devenise în vremea sa o părere acceptată: „Cum literele au decăzut în Italia, adică oamenii au devenit grosolani în vorbire și în [folosirea] latinei și a urmat o grosolanie generală (încît abia acum cincizeci sau poate șaiszeci de ani s-au ascuțit și s-au trezit din nou mințile)..., așa a fost și cu această artă a arhitecturii, din pricina invaziilor ruinătoare suferite de Italia și din pricina războaielor acelor barbari care în mai multe rînduri au pustiit-o și au subjugat-o”. S-a întîmplat apoi, continuă el, că Italia a fost inundată de „obiceiuri și tradiții din nordul Alpilor, aduse nu de arhitecți adevărați, ci de pictori, zidari și mai ales aurari care lucrau după placul și priceperea lor” — astfel încît (o remarcă destul de fină) clădirile mari „au ajuns să fie plăsmuite după asemănarea tabernacolelor și cădelnițelor”. Și „această manieră sau modă au fost luate de la locuitorii de dincolo de Alpi (*tramontani*), adică de la germani și de la francezi”⁶³.

Această teorie a fost elaborată de generațiile următoare. Manetti — ca biograf al lui Brunelleschi, reflectînd, după cum putem presupune, propriile observații ale maestrului — nu numai că acordă o deosebită atenție fazei dintre prăbușirea Imperiului roman și apariția eroului său (fază ignorată cu nepăsare de Leone Battista Alberti)⁶⁴, ci și recunoaște că avusese loc o reînviere preliminară a arhitecturii romane în așa-numita „protorenaștere toscană“, pe care o atribuie nimănui altuia decît lui Carol cel Mare (datînd astfel mai toate monumentele ei cu cîteva secole prea devreme, dar dovedind o percepere ascuțită a criteriilor stilistice și intuind, ca să zicem așa, ceea ce știința ulterioară avea să definească drept *renovatio* carolingiană): „după izgonirea triburilor barbare, goți, huni, vandali și, în cele din urmă, lombarzi“, marele restaurator al imperiului a folosit arhitecți de la Roma, „nu foarte experți, din cauza lipsei de practică, dar capabili totuși să construiască după maniera clădirilor printre care se născuseră“; întrucît însă dinastia lui n-a durat prea mult și a fost înlocuită de cîrmuitori germani, stilul invadatorilor barbari a început să predominie iarăși, durînd „pînă în veacul nostru, pînă în vremea lui Filippo“. Manetti a arătat de asemenea că superioritatea general acceptată a arhitecturii romane față de cea grecească nu se datorează atîta înzestrărilor proprii rasei romane, cît factorilor politici și economici, deplasarea puterii și bogăției din Grecia la Roma făcîndu-i pe arhitecți „să se ducă acolo unde erau puterea și bogăția“ și acolo să-și dezvolte arta „în chip mai minunat decît în Grecia“⁶⁵.

Următorul pas important a fost făcut, cu vreo treizeci de ani mai tîrziu, în faimoasa scrisoare către Leon al X-lea, atribuită pe rînd lui Bramante, Baldassare Peruzzi și Baldassare Castiglione și fiind probabil rezultatul unei colaborări dintre acesta din urmă și Rafael⁶⁶. Aici, opiniile lui Filarete și Manetti sînt cristalizate într-o clasificare arheologică limpede⁶⁷, încercîndu-se, lucru și mai important, o primă interpretare genetică a stilu-

lui „gotic“ printr-o reinterpretare curajoasă a ceea ce autorii clasici presupuneau despre începuturile arhitecturii tocmai în zorii civilizației omenești. După Vitruviu, omul primitiv construisese adăposturi „înfigînd în pămînt stîlpi de lemn neecarisăți și împletind în intervalele dintre ei nuiele (*furcis erectis et virgulis interpositis*)“⁶⁸. Înlocuind omul primitiv al lui Vitruviu cu barbarii invadatori și punînd „copaci vii, cu ramurile îndoite și îmbricate la vîrf“ în locul „stîlpilor de lemn neecarisăți împlețiți cu nuiele“ ai lui Vitruviu, autorul sau autorii scrisorii către Leon al X-lea furnizează o explicație plauzibilă a celei mai uimitoare și mai controversate caracteristici a stilului gotic, arcul ogival, pe care ei îl considerau inferior arcului semicircular nu numai din punct de vedere estetic, ci și tehnic; iar această explicație, fără ca ei s-o poată ști, avea să dea naștere acelor comparații dintre coloanele gotice și „copacii lui Dumnezeu“, sau dintre aleile de copaci și „navele gotice“ care aveau să se răspîndească asemenea unei epidemii în epoca romantismului⁶⁹.

Speculația asupra istoriei artelor reprezentative, îndeosebi a picturii, a înaintat, într-o manieră oarecum mai puțin elaborată și mai puțin sistematică, astfel încît să se pună de acord cu aceea despre istoria arhitecturii: pe cînd arhitectura se considera că fusese distrusă de vandalismul cuceritorilor sălbatici, se susținea că sculptura și pictura fuseseră înăbușite de zelul iconoclast al Bisericii creștine.

Boccaccio, ne amintim, aruncase vina stării nefericite a picturii din pre-trecento pe greșelile unui grup neprecizat de incompetenți, *alcuni*. În relatarea lui Villani, acești *alcuni* sînt identificați mai precis, dar totodată mai cuprinzător ca practicanții unei „picturi grecești și latine care vreme de multe veacuri a zăcut neputincioasă în slujba prostiei grosolane“⁷⁰. Dar această distincție dintre pictorii greci și latini — referindu-se în mod evident, pe de o parte, la adevărata ploaie de artiști veniți din Bizanț și, pe de alta, la băștinașii din Italia care lucrau în maniera bizantină —

a fost curînd părăsită în favoarea unei denumiri colective denotînd stilul lor „învechit“, indiferent de naționalitatea lor: *maniera greca*. Cennino Cennini, scriind cam în același timp cu Filippo Villani, spune despre Giotto că „a strămutat arta picturii din greacă în latină și astfel a făcut-o modernă“⁷¹; iar în *Commentarii*-le lui Lorenzo Ghiberti, compuse pe la jumătatea secolului al XV-lea, *maniera greca* e folosită ca un termen clar depreciativ de circulație generală.

Tot în aceste *Commentarii* găsim prima formulare explicită a ceea ce se poate numi teoria reprimării interne în opoziție cu aceea a devastării externe: „Pe vremea împăratului Constantin și a papei Silvestru, credința creștină a ieșit biruitoare. Idolatria a fost prigonită atît de aspru, încît toate statuile și picturile, împodobite cu atîta noblețe, cît și cu o veche și desăvîrșită demnitate, au fost sparte și distruse, și împreună cu aceste statui și picturi au pierit cărțile și tratatele, ca și desenele și regulile [teoretice] care dădeau învățături unei arte atît de mari, de remarcabile și de alese... Arta sfîrșindu-se, sanctuarele au rămas goale (*bianchi*) vreme de aproape șase sute de ani. Apoi, grecii au început foarte slab arta picturii și au lucrat în ea cu multă neîndemînare: ei erau pe-atît de grosolani și de neîndemînatici în această epocă, pe cît fuseseră vechii [greci] de competenți în epoca lor“⁷².

La prima vedere, această separație netă (și, într-un fel, perfect logică) între distructivitatea barbară și bigotismul iconoclast, cea dintîi făcînd prăpăd în arhitectură, cea din urmă strivind artele reprezentationale, pare a revela numai o discontinuitate între spiritele preocupate de aceste două domenii ale activității artistice. Ne dăm însă curînd seama că aceste două teorii au în comun o trăsătură importantă: vorbind despre „prigonirea aprigă a idolatriei“, Ghiberti atribuie decăderea sculpturii și picturii unei rupturi a tradiției clasice chiar mai deliberat distructivă decît aceea care dusesese la decăderea arhitecturii — un act omenesc mai degrabă decît

un act divin —, subînțelegind prin aceasta că ruptura poate fi, așa zicând, răscumpărată printr-o întoarcere la fel de deliberată la Antichitate. El însuși admirator fervent și colecționar de sculptură antică⁷³, își invită răspicat colegii artiști să caute îndrumare nu numai în natură, ci și în ceea ce se mai păstra din arta clasică. Și deplin-gînd pierderea „volumelor și comentariilor“ deopotrivă cu cea a „statuilor și picturilor“, el îi invită la fel de răspicat să-și extindă studiile în ceea ce se mai păstra din literatura clasică.

Acest mesaj a fost dezvoltat într-o doctrină riguroasă de către cei mai coerenți dintre contemporanii și discipolii lui Ghiberti, și în primul rînd de către Leone Battista Alberti. În al său *Tratat despre pictură*, scris pe la 1435, Alberti îl sfătuiește pe pictor să i se adreseze umanistului pentru subiecte laice (cu alte cuvinte clasice), oferind ca exemplu povestea calomniei lui Apelles în versiunea lui Lucian și demonstrînd astfel utilitatea pentru pictură a unui autor grec, practic necunoscut Evului Mediu, subliniind în același timp demnitatea pictorului⁷⁴. Alberti a mai adaptat, deși doar experimental, la profesia pictorului categoriile retoricii clasice: invenția, ~~d~~ispunerea (modificată în *circonscriptione* și *compositione*, și înlocuită aproape o sută de ani mai tîrziu cu *disegno*) și elocuțiunea (modificată în *receptione de lume*, și aproape o sută de ani mai tîrziu înlocuită cu *colorito*)⁷⁵. Și, lucru și mai important, el a introdus—sau mai curînd a reintrodus — în teoria artelor reprezentationale ceea ce avea să devină conceptul central al esteticii Renașterii, venerabilul principiu de *convenienza* sau *concinnitas*, redat poate cel mai bine prin cuvîntul „armonie“: „[Pictorul] trebuie să-și dea osteneala, mai presus de toate, ca toate părțile să se potrivească între ele, și așa va fi dacă în privința cantității, funcției, felului, culorii și în toate celelalte privințe ele se vor armoniza (*corresponderanno*) într-o singură frumusețe“⁷⁶.

Această doctrină, reiterată *ad infinitum* de adeptii lui Alberti (să cităm, dintre ei, numai pe cei mai faimoși, Leonardo și Dürer), a opus mai vechiului postulat al verosimilității pe acela al selecției estetice și — cel puțin în ceea ce privește „armonia în cantitate“, cu alte cuvinte proporția — raționalizarea matematică. Că pielea unui negru e în întregime închisă la culoare e o chestiune ce ține de experiența comună și cotidiană; dar cine va putea judeca raportul „armonios“ dintre, să zicem, lungimea piciorului, lățimea pieptului și grosimea încheieturii pumnului, fără a îmbina observația empirică, cercetarea arheologică și matematicile exacte? Să-l ajute pe artist în această privință este ceea ce și-a propus Alberti să facă în cel de-al doilea tratat al său despre artă, *De statua*⁷⁷. Și cu toate că metoda lui de determinare și înregistrare a proporțiilor umane a fost, și chiar a rămas cîtăva vreme, ieșită din comun, interesului pentru acest subiect ca atare a fost împărtășit de către toți contemporanii săi și chiar atribuit retroactiv marilor maestri din trecut.

Pe cînd Boccaccio și Villani îl lăudaseră pe Giotto exclusiv pentru verosimilitate, Ghiberti îl elogiază în plus pentru că realizase acel amestec de grație și demnitate căruia italienii îi spun *gentilezza*; pentru că redescoperise nu numai o practică, dar și o teorie (*doctrina*) care zăcuse îngropată vreme de șase sute de ani; și — încă și mai important — pentru că respectase întotdeauna „proporțiile corecte“ (*non uscendo delle misure*). Landino — transferind la „învățător“ ceea ce Ghiberti pretinsese pentru „învățăcel“ și chiar invocînd mai explicit spiritul Antichității clasice — susține că Cimabue a fost cel dintîi care a redescoperit, pe lângă *lineamenti naturali*, acea „vera proportione pe care grecii o numesc simetrie“⁷⁸. Și chiar un poet neflorentin de pe la 1440, elogiînd un pictor neflorentin, adaugă la valorile „naturaleței“, „artei“, „aerului“, „desenului“, „stilului“ și „perspectivei“, pe cea a proporției (*mesura*)⁷⁹.

În toate aceste surse din secolul al XV-lea, aşadar, vedem cum funcţia picturii, mărginită pînă atunci la o imitare reproductivă a realităţii, este extinsă la organizarea raţională a formei — aceea organizare raţională dominată de „proporţiile juste” despre al căror secret se credea că fusese revelat în „doctrina” pierdută „a celor vechi”⁸⁰. Şi în aceleaşi decenii, funcţia arhitecturii, mărginită pînă atunci la asamblarea chibzuită a materialelor de construcţie, era extinsă la o imitare re-creatoare a naturii — aceea imitaţie re-creatoare dominată de aceleaşi „proporţiile juste”.

„Dacă nu mă înşel”, spune acelaşi Alberti care introdusese principiul de *convenienza* în critica artelor reprezentationale şi care transformase teoria proporţiilor umane dintr-o metodă *por legerement ovrer* în ceea ce se poate numi antropometrie estetică⁸¹, „arhitectul a împrumutat de la pictor [adică de la cineva care, prin definiţie, „imită natura”] epistilurile, capitelurile, coloanele, frontoanele, şi toate celelalte lucruri asemănătoare”⁸². Şi: „Grecii, încercînd să întreacă bogătele clădiri asiatice şi egiptene în geniu şi calitate, au făcut deosebirea între bine şi mai puţin bine şi *au recurs la natură*, urmîndu-i intenţiile în loc de-a amesteca lucruri nepotrivite, *au observat cum masculul şi femelul* [principiile] *produc un al treilea mai bun* şi au studiat desenul şi perspectiva”⁸³. Manetti ne asigură că Brunelleschi a realizat ceea ce se ştie, nu numai prin redescoperirea ordinelor clasice, ci şi din cauză că, „înzestrat şi cu un bun ochi mental (*buono occhio mentale*)”, el s-a familiarizat cu „sculptura, dimensiunile, proporţiile şi anatomia”⁸⁴. Iar scrisoarea către Leon al X-lea formulează în mod explicit ceea ce între timp ajunsese să fie general cunoscut ca urmare a studiilor vitruviene, şi anume că ordinele clasice reprezintă o transformare şi o glori-ficare arhitecturală a corpului omenesc: „romanii aveau coloane calculate după dimensiunile bărbatului şi ale femeii”.

Această formulare, evident bazată pe derivarea de către Vitruviu a coloanelor dorice, ionice și corintice din proporțiile unui bărbat, ale unei femei mature și ale unei fecioare zvelte⁸⁵, exprimă faptul fundamental că arhitectura clasică în opoziție cu cea medievală este — dacă mi s-ar îngădui să folosesc asemenea expresii terifiante — mai degrabă catantropică decât epantropică: dimensionată prin analogie cu proporțiile relative ale corpului omenesc, iar nu dimensionată în raport cu mărimea absolută a corpului omenesc⁸⁶.

Într-o catedrală gotică, ușile sînt destul de mari ca să lase să treacă o procesiune cu steaguri cu tot. Capitelurile — în cazul cînd există — rareori depășesc înălțimea medie a bazelor, în timp ce înălțimea pilaștrilor sau fusurilor poate fi majorată sau diminuată indiferent de lățime. Și nici o statuie nu depășește apreciabil mărimea naturală (cînd Thomas Gray, autorul *Elegiei scrise într-un cimitir de țară*, a vizitat catedrala din Amiens, n-a găsit nimic altceva de spus decât că este „asediată de mii de statui mici“).

Într-un templu clasic — și, prin urmare, într-o biserică din Renaștere — bazele, fusele și capitelurile coloanelor sînt proporționate, mai mult sau mai puțin, în raport cu relația dintre piciorul, corpul și capul unui om normal⁸⁷. Și tocmai absența unei atare analogii între proporțiile arhitecturale și cele umane i-a făcut pe teoreticienii Renașterii să acuze arhitectura medievală că nu are „nici un fel de proporție“⁸⁸. Ușile catedralei San Pietro se ridică la aproximativ doisprezece metri, iar heruvimii care susțin agheasmatarele la aproape patru. Rezultatul este că vizitatorului i se permite, așa zicînd, să-și dilate propria statură ideală în conformitate cu mărimea reală a clădirii și tocmai din acest motiv nu reușește să fie impresionat de dimensiunile ei obiective, oricît ar fi ele de gigantice (San Pietro a fost descrisă, numai pe jumătate în glumă, ca „mică dar curată“); în timp ce o catedrală gotică de dimensiuni mult mai mici ne silește să rămînem conștienți de statura noastră reală în contrast

cu mărimea clădirii. Arhitectura medievală predică smerenia creștină; arhitectura clasică și renașcentistă proclamă demnitatea omului.

VI

Toate acestea nu înseamnă decât că la vechea întrebare, „cînd oamenii Renașterii se mîndreau cu reînvierea sau renașterea artei și culturii, concepeau oare această reînviere sau regenerare ca pe o resurrecție a culturii ca atare (comparabilă cu trezirea naturii primăvara), sau ca pe o revitalizare deliberată a culturii clasice în special“?⁸⁹ nu se poate răspunde fără restricții istorice și sistematice.

Pentru Petrarca, am putea spune, această alternativă n-ar fi avut nici un sens. Ea a apărut numai atunci cînd, cu Boccaccio, resurrecția literaturii a început să fie asemuită cu aceea a picturii și sculpturii, și s-a intensificat atunci cînd, la începutul secolului al XV-lea, un maximum de influență clasică a devenit evident în arhitectură, în timp ce în pictura masacciescă părea să se manifeste un minimum de influență clasică și un maximum de naturalism. Curînd după aceea însă distanța dintre cele două sfere de activitate culturală și deci distanța dintre cele două injoncțiuni, „înapoi la natură“ și „înapoi la clasici“, a început să se șteargă — conceptul de proporție legînd artele reprezentative de arhitectură (și, putem adăuga, arhitectura de muzică)⁹⁰, noțiunile de invenție, compoziție și iluminare legînd artele reprezentative de literatură.

Astfel a fost pregătită scena pentru o reconciliere generală, chiar dacă temporară; pentru o interpretare a istoriei care vedea distrugerea barbară și reprimarea ecleziască a valorilor clasice ca două aspecte ale aceleiași calamități, lichidabile printr-unul și același remediu⁹¹; și pentru o teorie estetică — ce nu a întîmpinat o rezistență serioasă pînă către finele Renașterii, iar mai apoi fiind mai degrabă fortificată decât slăbită prin
49 această rezistență — care rezolva dicotomia din-

tre „întoarcerea la natură” și „întoarcerea la arta antică” prin teza că arta clasică însăși, manifestând ceea ce *natura* (*naturans*) intenționase, dar *natura naturata* nu a reușit să reprezinte, constituia cea mai înaltă și „mai adevărată” formă de naturalism. „Opera antică aparține naturii; și anume, atunci când ne mișcă, naturii celei mai naturale”, spune Goethe⁹².

Când Dürer, scriind pe la 1523, discută acea *Wiederwachsung* pe care el, ca om cinstit, o pune pe seama italienilor și al cărei început îl plasează cam în perioada maturității lui Giotto (sau, ca alternativă, cam în epoca nașterii lui Brunelleschi⁹³), el aplică, în mod caracteristic, expresia de „artă” în parte practicii picturii (*die Kunst der Malerei*) și în parte teoriei proporțiilor umane (*die Kunst, die Menschen zu messen*); dar nici într-un caz și nici în celălalt nu se îndoiește nici o clipă de faptul că ceea ce fusese „scos la lumină după ce rămăsese pierdut vreme de o mie de ani” fusese bine cunoscut și „ținut la mare cinste” de către „greci și romani” și că „pierise odată cu prăbușirea Romei”⁹⁴. Pentru Dürer, așadar, distincția dintre „reînvierea artei” și „reînvierea artei clasice” încetase a mai reprezenta o alternativă. Și aceeași concluzie se aplică, la un nou nivel al conștiinței istorice și sistematice, în cazul marelui coordonator — sau, dacă vreți, asamblator — Giorgio Vasari.

Fiind primul care a afirmat în mod explicit consangvinitatea celor trei arte frumoase ca „fiice ale unui singur tată, Desenul”⁹⁵, primul care le-a tratat într-un singur volum în timp ce predecesorii săi se ocupaseră, sau își propuseseră să se ocupe, de arhitectură, sculptură și pictură în tratate separate, și primul care a înfățișat atrocitățile barbarilor și „zelul pătimaș al noii religii creștine” drept cauzele convergente ale unei singure catastrofe mai degrabă decît două dezastre necorelate⁹⁶, Vasari a văzut „renașterea artei” ca pe un fenomen total pe care l-a botezat cu un nume colectiv, *la rinascita* ⁹⁷. Din punctul de vedere privilegiat al anului 1550, el a privit 50

retrospectiv „progresul acestei renașteri (*il progresso della sua rinascita*)“ ca pe o evoluție ce s-a desfășurat în trei faze (*età*), fiecare corespunzând unui stadiu al vieții omenesti și debutând, în mare, la fiecare început de nou secol. Prima fază, comparabilă cu copilăria, a fost inaugurată de Cimabue și Giotto în pictură, de Arnolfo di Cambio în arhitectură și de Pisan în sculptură; a doua, comparabilă cu adolescența, a fost marcată de Masaccio, Brunelleschi și Donatello; iar a treia, comparabilă cu maturitatea, a început cu Leonardo da Vinci și a culminat cu acel model de *uomo universale* care a fost Michelangelo⁹⁸. Vasari și-a divizat astfel *Viețile* în trei părți, iar în prefața generală a acestei triade (*Proemio delle Vite*) ca și în prefețele individuale plasate în fruntea fiecărei părți, el a încercat să definească stadiile întregii *rinascita*.

Prefața generală nu lasă nici o îndoială că, după părerea lui Vasari, noua înflorire a artei se datora unei întoarceri la Antichitatea clasică: „geniile care au venit după aceea [adică după Cimabue], știind să deosebească binele de rău și părăsind manierele vechi, s-au întors la imitarea artei clasice cu toată îndemânarea și priceperea lor“⁹⁹. În prefața la prima parte, unde se ocupă de *Trecento*, influența clasică nu e însă deloc pomenită, iar Giotto e interpretat ca un naturalist, în asemenea măsură, încît lui, dintre toți ceilalți, i se atribuie introducerea faimoasei „insecte iluzioniste“ în arta postclasică (după Vasari, el a împodobit nasul unui personaj abia isprăvit de către „învățătorul“ său, Cimabue, cu o muscă pe care bătrînul domn încercă în repetate rînduri s-o gonească). În prefața la partea a doua, consacrată *Quattrocento*-ului, Vasari face distincția caracteristică, comentată de noi mai sus, dintre rolurile jucate de Brunelleschi, redescoperitorul arhitecturii antice, de Donatello, rivalul sculpturilor antici, și de Masaccio, al cărui stil pare a nu-l pune niciodată în legătură cu arta antică. Abia în prefața la partea a treia, descriind faza culminantă din *terza età*, influența operelor antice e în mod cuprinzător și pe deplin recunoscută.

[Rezumînd încă o dată întreaga evoluție, Vasari demonstrează aici realizarea treptată a cinci condiții sau principii artistice (*aggiunti*): regula, ordinea, măsura, desenul și „maniera“ (acest din urmă principiu constituind oarecum o sinteză intuitivă cu ajutorul căreia artistul își distilează din experiențele individuale un „tip“ de frumusețe cu totul personal). În toate aceste privințe, Giotto și „toți artiștii din prima fază“ sînt găsiți deficițari, cu toate că ei „deveniseră conștienți de principiile fundamentale (*principj di tutte queste difficoltà*)“ și făcuseră un oarecare progres în veridicitate, colorit și compoziție. Maeștrii celei de-a doua faze au făcut progrese extraordinare; n-au izbutit să atingă însă acea îmbinare de precizie, grație și libertate care, pentru Vasari, reprezintă perfecțiunea: operele lor, oricît de meritorii, aveau ceva „uscat“ în ele și nu respectau etaloanele clasice în amănunte, chiar cînd „întregul figurii concorda cu operele antice“ („wir wollen dem Naturalisten sein Vergnügen lassen“, scria Heinrich Wölfflin în 1898 despre un asemenea detaliu ofensator din *Marte și Venus* de Cosimo).

„Dar aceia care au venit după el“, continuă Vasari, „au văzut răsărind din pămînt anumite opere clasice pomenite de Pliniu ca printre cele mai frumoase, *Laocoon*, *Hercule*, puternicul *Tors din Belvedere*, *Venus*, *Cleopatra*, *Apolo* și nenumărate altele; și acestea, prin moliciunea și precizia lor (*dolcezza e asprezza*), prin contururile lor cu carnație bogată și alese prin observarea celor mai mari frumuseți din viața reală, prin atitudinile nicăieri strîmbate și totuși mișcîndu-se în unele părți cu o preagrațioasă grație (*graziosissima grazia*) au pricinuit dispariția (*furono cagione di levar via*) acelei maniere uscate, aspre și tăioase“ care, „datorită prea multului studiu“, ajunsese predominantă la maeștrii din a doua jumătate a *Quattrocento*-ului, de la Piero della Francesca și Castagno pînă la Botticelli, Mantegna și Signorelli. „Erorile“ lor au fost risipite de către Leonardo da Vinci, care, „pe lîngă vioiciunea și cutezanța desenului său și pe lîngă priceperea lui de a imita,

în cea mai subtilă manieră, toate amănuntele din natură... cu adevărat a dăruit mișcare și suflare figurilor sale, bizuindu-se pe bunele principii (*la buona regola*), mai buna ordine, măsura justă, desenul desăvârșit și grația divină". Și astfel, după contribuțiile lui Giorgione, Rafael, Andrea del Sarto, Correggio și alții, a fost atins un apogeu final prin „divinul Michelangelo Buonarroti”: „stăpînitor suprem” al tuturor celor trei arte, el și-a întrecut nu numai antecesorii imediați, care „apucaseră să și învingă întrucîtva natura (*costoro che hanno quasi che vinto già la natura*)”, ci și pe aceia care „o întrecuseră în chip atît de glorios și fără nici o îndoială (*che si lodatamente fuor d'ogni dubbio la superarono*)” și anume pe înșiși maeștrii clasici¹⁰⁰.

Această trecere în revistă este, de bună seamă, plină de inconsecvențele pentru care Vasari a fost aspru criticat. Două dintre „principiile” sale, „regula” și „ordinea”, par a fi fost transferate în sculptură și pictură din domeniul arhitecturii. Și în încercarea sa de a demonstra o evoluție treptată și, dacă putem spune astfel, autopropulsată în direcția unei tot mai mari verosimilități, recunoscînd totuși însemnătatea unor descoperiri senzaționale precum *Laocoon* sau *Apolo de la Belvedere*, Vasari ajunge într-un punct în care el însuși, ca și cititorii săi, constată că este cu neputință să se facă o distincție între ceea ce această evoluție datorează unei crescînde familiarizări cu natura, și ceea ce datorează unei crescînde familiarizări cu arta antică.

Din cele spuse pînă acum, se poate vedea însă în mod clar că aceste inconsecvențe erau aproape inevitabile într-un moment cînd dezvoltarea inițial divergentă a două forme de practică artistică (arhitectura și artele reprezentationale) atinsese un punct de convergență și cînd două concepte istorice inițial disparate (întoarcerea la natură și întoarcerea la Antichitate) ajunseseră să fuzioneze. Și cel puțin dintr-un punct de vedere, Vasari a slujit cauza clarificării: a sistematizat

Termenii referitori la raporturile temporale sînt prin însăși natura lor vagi. Luate în sine, cuvintele *antiquus* și *antico* denotă doar „ceva vechi” sau ceva „din trecut”, dar nu neapărat ceva „antic” în opoziție cu „ceva net diferit” care îi succede. Luate în sine, cuvintele *modernus* (creat pare-se de Cassiodorus) și *moderno* denotă numai ceva „recent” sau „din prezent”, dar nu neapărat ceva „modern” în opoziție cu „ceva net diferit” care s-a petrecut înainte. Cennino Cennini, ne amintim, a afirmat că Giotto a făcut ca arta picturii să fie „modernă”. Filarete și Manetti însă se refereau la vechile construcții ridicate de arhitecții transalpini (al căror stil noi l-am numi gotic) ca *moderni*, în timp ce clădirile în noul stil „Renaștere” le numeau *antichi* sau *alla romana et alla antica*¹⁰¹; și această utilizare a termenului de *moderno* a persistat cu atîta îndărătnicie, încît Vignola îl mai putea aplica încă la porțiunile gotice din mult controversata fațadă a bisericii San Petronio din Bologna, iar mai toți scriitorii neitalieni din secolele al XV-lea și al XVI-lea, îndeosebi din Spania, îl foloseau pentru a distinge tradiția contemporană, încă esențialmente gotic-tîrzie, de stilul importat, pur italianizat, din apogeul Renașterii¹⁰². Dimpotrivă, unul dintre confrății bolognezi ai lui Vignola putea întrebuița cuvîntul *vecchio* (utilizat pe atunci la Roma și la Florența ca sinonim pentru „demodat” sau „învechit”, și deci ca antonim pentru *antico*) în sensul de „clasic”¹⁰³, pe cînd un academician bolognez de la o dată și mai tîrzie putea utiliza expresia pe atunci îndeobște sacrosanctă de „gli Antichi” spre a-i desemna pe pictorii „uscați și țepeni”, activi înainte de apariția Renașterii mature¹⁰⁴.

Pe scurt, în epoca lui Vasari domnea o confuzie extremă, agravată de faptul că aceiași greci care-și împrumutaseră numele deplorabilei *maniera greca* dăduseră cîndva naștere celui stil clasic care avea să culmineze în arta romanilor.

Perfect conștient de această confuzie și declarîndu-și în mod explicit intenția de a veni în ajutorul cititorilor săi, făcîndu-i să înțeleagă mai bine 54

deosebirea dintre *vecchio* și *antico*, Vasari a inventat o terminologie oarecum greoaie, dar absolut consecventă. Termenul de *maniera vecchia* („stilul demodat“), explică el, trebuie aplicat numai în legătură cu stilul acelor *Greci vecchi e non antichi* („grecii care aparțin trecutului, dar nu Antichității“), fiind astfel echivalent cu ceea ce noi numim bizantin sau bizantinizare. Termenul de *maniera antica*¹⁰⁵ („stil antic“) însă trebuie restrâns la *buona maniera greca antica*¹⁰⁶ („bunul stil grecesc antic“), fiind astfel echivalent cu ceea ce noi numim clasic.

Correspondentul din arhitectură pentru *maniera greca* din pictură e, de la sine înțeles, *maniera tedesca* (de notat că nici Vasari și nici vreun alt autor din secolul al XVI-lea, cel puțin în Italia, nu folosește adjectivul *gotico*), care, așadar, poate fi desemnată ca *vecchia*. Și în scopul de a diferenția arta propriei sale epoci atît de stilul „antichizat“ al Evului Mediu, cît și de stilul „clasic“ al Antichității, Vasari propune să i se aplice însuși termenul care pînă atunci fusese rezervat pentru arta Evului Mediu: termenul de *moderno*. În terminologia lui Vasari, așadar, acest cuvînt nu mai denotă un stil opus acelei „buona maniera greca antica“, ci, dimpotrivă, „buona maniera greca antica“ *reînviată* în opoziție cu „buona maniera greca antica“ *propriu-zisă*. Calificat deseori prin epitete ca „bun“ sau „glorios“ (*buona maniera moderna, il moderno si glorioso*)¹⁰⁷, termenul de „moderno“ devine astfel în general sinonim cu stilul „Renașterii“, în opoziție cu cel al Evului Mediu; și, într-un sens mai restrîns, el poate fi limitat chiar la „Renașterea matură“ din *Cinquecento (terza età)*, în opoziție cu cele două stadii mai vechi cunoscute de *rinascita*. În prefața la partea a doua, bunăoară, Vasari îi atribuie lui Masaccio meritul de a fi „scos la lumină acea manieră modernă (*quella maniera moderna*) care de atunci și pînă în ziua de azi a fost practică de către toți artiștii noștri“; dar în prefața la partea a treia, el îl laudă pe Leonardo da Vinci pentru că „a pus temeliiile celui de-al treilea stil, pe care noi

55

ne-am hotărît să-l numim modern" (*dando principio a quella terza maniera che noi vogliamo chiamare la moderna*).

Se înțelege că o răsturnare atât de îndrăzneată a uzanței contemporane a fost greu acceptată; uneori, cînd contextul nu lăsa nici un dubiu, Vasari însuși a revenit la deprinderea de a folosi cuvîntul *moderno* în accepțiunea de „care nu mai este clasic” (adică „medieval”), în loc de accepțiunea de „care nu mai este medieval” (adică „din prezent”) ¹⁰⁸. Și odată cu trecerea timpului, începutul acestui „prezent” a fost supus, firește, unor amînări succesive: astăzi, un „Muzeu de artă modernă” se înțelege îndeobște că nu cuprinde nimic anterior, să zicem, celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, și numai cu mare greutate s-ar putea limita termenul de „modern” la acea „a patra perioadă istorică”, deosebită în esență de Renaștere, care a început pe la 1600 și pare a se apropia de sfîrșit în actuala perioadă ¹⁰⁹. Toate aceste modificări mai recente presupun însă un sistem de periodizare tripartit, care plasează prima linie majoră de separație din analele Europei occidentale între Antichitate și Evul Mediu, iar pe cea de-a doua între Evul Mediu și ceea ce Vasari și contemporanii săi au propus să se numească era „modernă”.

VII

Începînd, așadar, din secolul al XIV-lea și pînă în cel de-al XVI-lea și de la un capăt al Europei la celălalt, oamenii Renașterii erau convinși că perioada în care trăiesc este o „eră nouă”, tot atât de net diferită de trecutul medieval ca și trecutul medieval de Antichitatea clasică, și marcată de un efort concertat de reînviere a culturii acesteia din urmă. Singura întrebare e dacă aveau dreptate sau greșeau.

Ținînd seama de faptul că mult timp înainte de Petrarca, mai ales în secolele al IX-lea și al XII-lea, un mare număr de învățați aveau urechea sensibilă la prozodia latină, știau ceva despre fi-

losofia platonică și chiar colaționau și corectau manuscrise clasice, s-a afirmat că umaniștii Renașterii au încercat să-și „vîndă” știința ca pe ceva nou numai din cauză că „așa-zisa noutate a mărfurilor lor le sporea valoarea în ochii unora”; și că deosebiri ce pot fi identificate între ei și predecesorii lor medievali sînt „mai degrabă de ordin cantitativ decît calitativ”: „Există uneori o diferență în volumul de muncă prestată în fiecare activitate, o diferență în numărul de persoane angajate în ele... Pe scurt, Renașterea care debutează în secolul al XVI-lea se distinge de celelalte nu intrinsec, ci numai ca amploare”¹¹⁰. Totuși problema dacă poezia și savanții erei carolingiene au făcut realmente același lucru ca și Petrarca și Lorenzo Valla, dacă „platonismul” secolului al XII-lea e realmente identic cu acela al lui Marsilio Ficino sau Pico della Mirandola, este tocmai ceea ce trebuie demonstrat. Iar a spune că două forme diferă numai „cantitativ” e aproape totuna cu a spune că cruciadele se deosebeau de expedițiile anterioare în Țara Sfîntă numai prin mai marele număr de participanți și printr-o propagandă mai largă.

În istorie, obiectul ei fiind treburile omenești, efectul acțiunilor a o mie de oameni nu echivalează cu efectul acțiunilor unui singur om multiplicat cu factorul 1000. Și, încă și mai important, contează nu numai ceea ce fac oamenii, ci și ceea ce gîndesc, simt și cred: emoțiile și convingerile subiective sînt la fel de puțin separabile de acțiunile sau îndeplinirile obiective cum este „calitatea” de „cantitate”. Credința mahomedanului în misiunea Profetului, credința creștinului în Evanghelia așa cum sînt expuse de Părinți, credința americanului contemporan în libera întreprindere, în știință și educație — toate aceste credințe determină, sau cel puțin contribuie la a determina, realitățile civilizației mahomedane, creștine și americane contemporane, indiferent dacă „adevărul” lucrurilor în care se crede poate

„O fată de optsprezece ani“, s-a spus, „îmbrăcată în hainele purtate de bunica ei când avea optsprezece ani, poate semăna mai mult cu bunica ei așa cum era ea atunci decât bunica ei însăși așa cum arată acum; dar ea nu va simți sau acționa așa cum făcea bunica ei cu o jumătate de secol în urmă¹¹¹“. Dacă însă această fată adoptă de-a binelea hainele bunicii sale și le poartă tot timpul cu convingerea că-i vin mai bine și-i sînt mai potrivite decât cele pe care obișnuia să le poarte înainte, va constata că e cu neputință să nu-și adapteze mișcările, deprinderile, vorbirea și susceptibilitățile după înfățișarea ei remodelată. Va suferi o metamorfoză interioară care, chiar dacă nu o va prefăce într-un duplicat al bunicii sale (ceea ce nimeni n-a pretins că ar fi adevărat despre Renaștere în raport cu Antichitatea clasică), o va face „să simtă și să acționeze“ cu totul altfel decât pe vremea cînd credea în pantaloni marinărești și taior polo: schimbarea costumului va indica la ea — și, mai tîrziu, va sluji la perpetuarea ei — o schimbare afectivă.

Senzația de „metamorfoză“ a omului Renașterii era însă mai mult decât o schimbare afectivă: ar putea fi descrisă ca o experiență intelectuală și emoțională în conținut, dar aproape religioasă ca aspect. Faptul că antitezele dintre „întuneric“, și „lumină“, „somn“ și „trezie“, „orbire“ și „vedere“, care, după cum ne amintim, contribuiau la distingerea „noii ere“ de trecutul medieval, erau împrumutate din *Biblie* și din Părinții Bisericii, a mai fost deja menționat; și nu mai puțin evidente sînt originea și conotațiile religioase ale unor cuvinte ca *revivere*, *reviviscere* și, mai ales, *renasci*¹¹². E suficient să cităm un pasaj din Evanghelia după Ioan: „nisi prius renascitur denuo, non potest videre regnum Dei“ („dacă un om nu se naște din nou, nu poate vedea împărăția lui Dumnezeu“)¹¹³, *locus classicus* pentru ceea ce William James descria ca experiența omului „născut de două ori“.

Aceste împrumuturi, mi se pare, n-ar trebui interpretate ca implicînd o lipsă de originalitate sau

de sinceritate: cei mai mari meșteri au recurs la apropiere, ba chiar la citat, ca instrument potențator. Ca să exprime suferința Mintuitorului frânt sub povara crucii, Dürer reia clișeul uciderii lui Orfeu de către Menade; spre a conferi o supremă putere de convingere compoziției *Dona nobis pacem* și supremă solemnități unei pagini ca *Gratias agimus tibi*, Bach a luat tema ambelor acestor fugi din Sfântul Grigore; spre a crea atmosfera adecvată pentru finalul *Flautului fermecat*, Mozart a transformat un vechi coral („Herr Gott, vom Himmel sieh darein“) într-un *cantus firmus*, „Der, welcher wandelt diese Strasse voll Beschwerde“, folosind în acompaniamentul orchestral un obsedant motiv la vioară împrumutat din aria „Blute nur“ din *Patimile după Matci* de Bach. Când oamenii Renașterii, în loc de a descrie noua înflorire a artei și literelor ca pe o simplă *renovatio*¹¹⁴, au recurs la comparațiile religioase cu renașterea, iluminarea și trezirea¹¹⁵, putem presupune că au acționat sub un impuls asemănător: ei au încercat un sentiment de regenerare mult prea radical și intens pentru a putea fi exprimat în alt limbaj decât în cel al Scripturii¹¹⁶.

Astfel, însăși conștiința de sine a Renașterii ar trebui să fie acceptată ca o „inovație“ obiectivă și distinctivă¹¹⁷, chiar dacă s-ar putea demonstra că a fost un fel de autoamăgire. Ceea ce însă nu e cazul. Trebuie să admitem că Renașterea, asemenea unui tânăr răzvrătit care se revoltă împotriva părinților săi și caută sprijin pe lângă bunici, a fost în stare să tăgăduiască sau să uite ceea ce datora, la urma urmelor, progenitorului ei, Evului Mediu. Evaluarea volumului acestei datorii e sarcina obligatorie a istoricului. Dar și după întocmirea acestei evaluări, balanța, cred eu, se va inclina tot în favoarea piritului; în realitate, unele dintre datoriile sale nerecunoscute s-au dovedit a fi compensate de valori nerevendicate.

Poate nu întâmplător existența de fapt a Renașterii italiene a fost pusă în modul cel mai energic sub semnul întrebării tocmai de către aceia

care nu sînt obligați să nutrească un interes profesional față de aspectele estetice ale civilizației — istorici ai dezvoltărilor economice și sociale, ai stărilor politice și religioase și, mai ales, ai științelor naturale ¹¹⁸ —, dar numai în mod excepțional de cercetători ai literaturii și mai niciodată de istorici ai artei.

Cercetătorul literaturii va constata că îi vine foarte greu să nege că Petrarca, pe lângă faptul de a fi „redat apelor de pe muntele Helicon limpezimea lor dintîi“, instituie noi etaloane ale expresiei verbale și ale sensibilității estetice ca atare. S-ar putea să fie o diferență de intensitate cînd neoplatonismul creștin care stă la baza întregului „Dolce Stil Nuovo“ apare mai subiectiv și mai laic în *Canțonierul* lui Petrarca decît în *Vita Nuova* și *Divina Commedia* a lui Dante, însuși numele Laurei sugerînd gloria împărțită de Apolo, pe cînd cel al Beatricei sugerează mîntuirea adusă de Hristos. E însă o diferență de categorie cînd Petrarca, determinînd succesiunea elementelor dintr-un sonet, își putea întemeia hotărîrea pe considerații de eufonie („M-am gîndit să schimb ordinea primelor patru strofe, astfel încît primul catren să fie al doilea și prima terțină să fie a doua și invers, dar am renunțat din pricină că după aceea sunetul mai plin ar fi fost la mijloc, iar cel mai slab la început și la sfîrșit“), în timp ce Dante analizase conținutul fiecărui sonet sau al fiecărei canțone pe „părți“ și „părți ale părților“ conform preceptelor logicii scolastice ¹¹⁹. E foarte adevărat că o mină de episcopi și de profesori au urcat pe munte cu mult înainte de „epocala“ ascensiune a lui Petrarca pe Muntele Ventoux; dar e tot atît de adevărat că el cel dintîi și-a descris experiența într-un mod care, după cum îți este sau nu pe plac, poate fi elogiât ca plin de sensibilitate sau condamnat ca sentimental.

Într-un mod asemănător, istoricul de artă, indiferent cîte detalii ar putea considera că trebuie revizuite în tabloul schițat de Filippo Villani și întregit de Vasari, va fi nevoit să accepte faptul fundamental că o primă ruptură radicală cu prin-

cipiile medievale de reprezentare a lumii vizibile cu ajutorul liniei și culorii a fost făcută în Italia la sfârșitul secolului al XIII-lea; că o a doua schimbare fundamentală, inițiată în arhitectură și în sculptură mai degrabă decât în pictură și presupunând o preocupare intensă pentru Antichitatea clasică s-a produs la începutul celui de-al XV-lea; și că o a treia fază, de apogeu, a întregii dezvoltări, sincronizând în cele din urmă cele trei arte și eliminând temporar dicotomia dintre punctul de vedere naturalist și cel clasicist, a început în pragul secolului al XVI-lea¹²⁰.

Cînd comparăm Panteonul de pe la 125 î.e.n. pe de o parte cu biserica Maica Domnului din Trier de pe la 1250 e.n. (una din foarte puținele clădiri majore cu plan central produse de era gotică) și, pe de alta, cu Villa Rotonda a lui Palladio de pe la 1550 e.n. (fig. 1—3), nu putem să nu fim de acord cu autorul scrisorii către Leon al X-lea care credea că, deși intervalul de timp era mai lung, clădirile din epoca lui erau mai apropiate de cele din vremea împăraților romani decât de cele din „vremurile goților”¹²¹: cu toate diferențele, Villa Rotonda are mai multe elemente comune cu Panteonul decât oricare din aceste două clădiri cu biserica Maica Domnului din Trier și aceasta în ciuda faptului că între Maica Domnului din Trier și Villa Rotonda trecuseră numai vreo trei sute de ani, în timp ce între Panteon și biserica Maica Domnului trecuseră unsprezece veacuri.

Așadar, între 1250 și 1550 trebuie să se fi petrecut ceva oarecum hotărîtor. Și cînd examinăm două construcții înălțate de-a lungul acestui interval în același deceniu, dar pe laturi opuse ale Alpilor — Sant'Andrea a lui Alberti, de la Mantova, începută în 1472 (fig. 4), și corul bisericii Sfîntul Sebaldus din Nürnberg, terminată în același an (fig. 5) — avem motive puternice să bănuim că acest lucru decisiv s-a petrecut în secolul al XV-lea și pe pămînt italian.

Noi, istoricii inteligenți ai artei, activi în secolul al XX-lea, putem afirma foarte bine că stilul

lui Brunelleschi nu a constituit o despărțire de trecutul medieval chiar atât de bruscă pe cât le apărea contemporanilor sau cvasi-contemporanilor săi. Putem arăta că San Lorenzo și Santo Spirito sint dominate de un sentiment general al spațiului mult mai asemănător cu acela care însuflețește unele biserici parohiale din Spania sau din Germania de sud decât cu acela întrupat în Basilica lui Maxențiu și că numeroase opere ale lui Brunelleschi revelă influența cutăror construcții romanice și preromanice pe care avusese prilejul să le vadă încă din prima tinerețe, în Toscana lui ¹²². Rămîne însă faptul că arhitectura brunelleschiană se bazează mai degrabă pe sistemul clasic al proporțiilor decât pe cel medieval (fig. 6,7), și este concepută în termeni de perspectivă mai degrabă convergentă decât, cum s-ar putea spune, difuză. E o exagerare să se afirme că „toate influențele Romei clasice ar putea fi excluse din faza timpurie a stilului [Renașterii] fără a-i altera dezvoltarea“ ¹²³, oricît de mult ar fi fost îndatorat pionierul acestui stil față de „protorenașterea toscană“. Studiile cele mai recente au apărut tradiția originară potrivit căreia prima vizită a lui Brunelleschi la Roma, contestată sau cel puțin amînată de criticii moderni, a avut loc înainte de a se fi angajat în cariera de arhitect profesionist¹²⁴. Și dacă ar putea fi adevărat că familiarizarea lui cu San Piero Scheraggio, Santi Apostoli, San Miniato și Badia din Fiesole l-au pregătit pentru experiența ruinelor romane, tot atât de adevărat ar putea fi și că experiența ruinelor romane i-a dat posibilitatea — lui, pentru care, în tinerețe, goticul catedralei din Florența și al bisericii Santa Croce reprezenta stilul viu — să reaprecieze valoarea unor construcții ca San Miniato, San Piero Scheraggio, Santi Apostoli și Badia din Fiesole.

★

Cînd un falsificator venețian, operînd între 1525—1535, a produs ceea ce el nădăjduia să fie la înălțimea unui relief grecesc de prin secolul al

V-lea sau al IV-lea î.e.n., el a combinat în mod ingenios două figuri împrumutate dintr-o stelă atică autentică (sculptura greacă fiind mai repede accesibilă și mai apreciată la Veneția decât la Roma sau la Florența) cu două variații superficial deghizate pe două statui celebre în toată lumea ale lui Michelangelo, *David* și *Crist înălțat* de la Santa Maria sopra Minerva (fig. 7 A). Nu e decât un incident fără însemnătate, dar el ne face să vedem, ca într-o străfulgerare, ceea ce realizase Renașterea. Operele unui mare sculptor din *Cinquecento* le apăreau contemporanilor săi la fel de clasice, dacă nu chiar mai clasice decât unele originale grecești sau romane (se poate arăta că un rol analog l-au jucat, în Nord, „imaginile nude“ ale lui Albrecht Dürer); sau, altfel spus, că originalele grecești sau romane le păreau la fel de moderne, dacă nu chiar mai moderne, ca operele unui mare sculptor din *Cinquecento*. Falsificatorul venețian se bizuia pe faptul că în epoca sa nu se percepea nici o deosebire fundamentală între *buona maniera greca antica* a unui relief atic și stilul *moderno si glorioso* al lui Michelangelo; și a fost nevoie de patru sute de ani pentru a separa elementele constitutive ale sintezei sale¹²⁵.

Așa cum se întâmplă adeseori în istorie (e suficient să reamintim formarea stilului gotic în deocamdată neproductiva regiune Ile-de-France sau dezvoltarea Renașterii târzii și a barocului timpuriu la Roma, unde nici unul dintre marii maștri nu se născuse sau nu își făcuse ucenicia), în însuși acest vid s-a petrecut o confluență și o contopire a forțelor care au determinat o nouă sinteză: cea dintâi cristalizare a unei tradiții specific nord-vest europene. Iar printre ele, principala forță a fost o încercare deliberată de a recupera moștenirea Romei, „Roma” însemnând atât Iulius Caesar și Augustus cât și Constantin cel Mare. Când Carol cel Mare a pornit să reformeze administrația politică și bisericească, comunicațiile și calendarul, arta și literatura și — ca o bază pentru toate acestea — scrierea și limba (documentele emanând din propria-i cancelarie în primii ani ai regimului său sînt încă foarte agramate), ideea sa călăuzitoare a fost *renovatio imperii romani*. A fost nevoit să-l invite pe un brit, Alcuin, ca principal consilier în probleme culturale (întocmai după cum nepotul său Carol cel Pleșuv s-a văzut nevoit să recurgă la ajutorul unui irlandez, Ioan Scottus, pentru a obține o traducere satisfăcătoare după originalul grecesc al lui Dionisie Pseudo-Areopagitul); dar toate aceste strădanii au servit, ca să folosim expresia contemporană, la înfăptuirea unei *aurea Roma iterum renovata*.

Realitatea și amploarea acestei mișcări nu pot fi puse la îndoială. De-a lungul secolelor al VII-lea și al VIII-lea, cînd pînă și în Anglia un om atât de cultivat ca Aldhelm din Malmesbury (c.640—709) ataca religia și mitologia păgînă la fel de furibund ca un Tertullian sau ca un Arnobius, și cînd conținutul lui Homer și Virgiliu, deja trivializat de „Dictys” și „Dares” sub forma a ceea ce s-a numit „des procès-verbaux”, era coborît la un nivel aproape infantil în anonimul *Excidium Troiae*⁴, puțini poeți și încă și mai puțini prozatori romani au fost copiați: o cercetare statistică a palimpsestelor în care atât scrie- 66

rea superioară cît și cea inferioară antedatează anul 800 a demonstrat că în cel puțin douăzeci și cinci din patruzeci și patru de cazuri textele religioase ortodoxe au fost suprapuse peste texte latinești laice, pe cînd — într-un contrast semnificativ cu practica veacurilor ulterioare — cazul contrariu se întâlnește numai de două ori⁵. Astăzi îi putem citi pe clasicii latini în original datorită în mare măsură entuziasmului și hărniciei scribilor carolingieni.

Nu ne putem îndoi nici de faptul că patronii și consilierii acestor scribi și-au învățat bine lecția. Versurile lor, adesea excelente, în metri clasici, umplu patru volume groase din *Monumenta Germaniae Historica*, iar urechea lor devenise uimitor de sensibilă la rafinamentele prozei latine. Mulțumită lui Carol cel Mare, scrie cel mai de seamă reprezentant al erudiției carolingiene, Lupus din Ferrières (un om care a colaționat și corectat texte clasice cu o perspicacitate apropiată de cea a unui filolog modern), mulțumită lui Eginhard, biograful marelui împărat, studiile își ridicaseră capul; acum (adică sub Ludovic cel Pios, a cărui domnie i-a făcut lui Lupus impresia unui anticlimax după începuturile atît de fervente), ele sînt subapreciate din nou, astfel încît scriitorii „încep să se abată de la demnitatea lui Cicero și a celorlalți clasici cu care au căutat să rivalizeze cei mai buni dintre autorii creștini”⁶. În opera lui Eginhard — cu adevărat epocală prin aceea că a urmărit o reînviere a biografiei ca operă de artă, luînd ca model *Viețile împăraților* de Suetoniu, în loc de a se complăce în acumularea naivă de fapte presupuse și nu mai puțin naive panegirice — Lupus mai găsește încă acea „eleganță a gândirii, acea finețe în înlănțuirea ideilor”, pe care le admiră la scriitorii clasici (pentru el *auctores* pur și simplu).

În artă, mișcarea „înapoi la Roma” a avut de luptat pe de o parte cu tendințele de orientalizare, iar pe de alta cu influența insulară, întrucît aceleași Insule Britanice, care constituiseră

67 un refugiu atît de însemnat pentru tradiția cla-

sică în vremurile precarolingiene, produsese­ră simultan acel liniarism „celto-germanic“, antina­ turalist, fie violent expresiv, fie rigid geometric, care avea să contracareze tradiția clasică și, în cele din urmă, să triumfe asupra ei. Pe conti­ nentul carolingian însă aceste forțe contrarii mai degrabă au stimulat decât au slăbit energiile miș­ cării de *renovatio*.

Capela palatului lui Carol cel Mare din Aachen este, în general, configurată după modelul lui San Vitale a lui Iustinian de la Ra­ venna; i s-a adăugat însă o fațadă vestică suge­ rată de porțile de cetate romane, iar exteriorul i-a fost însuflețit nu cu arcade oarbe orientale, ca la San Vitale, ci cu pilaștri corintici de factură voit clasică. În portalul de la Lorsch (fig. 8), îm­ brăcăminte policromă a pereților e conformă cu tradiția precarolingiană; dar concepția sa structurală — ca să nu mai vorbim despre capi­ telurile pilaștrilor, care manifestă același spirit clasicizant ca și cele de la capela palatului din Aachen — se întoarce la Arcul lui Constantin și, poate, la Colosseum. Ideea de a încorpora turnuri basilicii, de o importanță atât de fundamentală pentru dezvoltarea arhitecturii bisericești din Evul Mediu matur, își are originea, pare-se, în Asia Mică, dar planul basilicii propriu-zise a fost revăzut *romano more* după modelul basilicilor Sfântul Petru, Sfântul Pavel și San Giovanni în Laterano. După cum a arătat Richard Kraut­ heimer⁷, edificiile constantiniene erau, din punct de vedere al arhitecților carolingieni, nu mai pu­ țin, ba poate chiar mai „clasice“ decât Panteonul sau Teatrul lui Marcellus — întocmai după cum *Tulliana gravitas* a fost regăsită și salutată la părinții Bisericii de către Lupus din Ferrières.

În artele decorative și reprezentationale, spi­ ritul mișcării „aurea Roma iterum renovata“ se contura chiar mai puternic decât în arhitectură. Componenta orientală fiind total neutralizată pe la începutul secolului al IX-lea, *modus ope­ randi* al picturii, sculpturii și orfevreriei a fost determinat de două înrîuriri puternice: cea a

Insulelor Britanice și cea a Italiei contemporane unde, după cum am menționat, secolele al VII-lea și al VIII-lea au asistat la o înflorire artistică sortită să fie eclipsată de însăși mișcarea pe care a înlesnit-o să se producă în Nord⁸. Dar aceste două influențe au fost puternic concurate de o a treia, și anume influența Antichității clasice. Alimentându-se de la toate izvoarele accesibile lor atât fizic cât și psihologic maeștrii carolingieni au recurs atât la prototipurile romane cât și la cele creștine timpurii și „subantice“, ilustrații de carte ca și reliefuri în piatră și stuc, sculpturi în fildeș ca și camee și monede, deoarece, la fel ca în arhitectură, nu se făcea nici o distincție fundamentală între arta antică păgână și creștină. Dar însăși intensitatea și universalitatea strădaniei lor i-a făcut apți să-și dezvolte, cu o rapiditate uimitoare, o capacitate de discernămint în ceea ce privește „materialul“ lor și o anume dezvoltură și libertate în exploatarea acestuia.

În chenarele ornamentale sau în inițiale, motivele clasice — ovele, rensoul și acantul — au început să se reafirme în dauna ornamentelor împletite abstracte și a motivelor animale schematizate caracteristice artei insulare și „merovingiene“; iar în redarea ilustrativă a figurilor și obiectelor s-a făcut un prim efort hotărât pentru a redobîndi acea atitudine afirmativă față de natură care caracterizase arta clasică. Artiștii cei mai înaintați au încercat să trateze corpul uman ca pe un organism supus legilor anatomiei și fiziologiei, spațiul ca pe un mediu tridimensional — în cel puțin un caz, un miniaturist carolingian a anticipat *Dugento*-ul și *Trecento*-ul însușindu-și dintr-un model creștin timpuriu un interior autentic cu tavanul destul de bine desenat în perspectivă⁹ (fig.94)—, iar lumina ca pe elementul care determină aspectul de suprafață al corpurilor solide. Pe scurt, ei au căutat un soi de verosimilitate care fusese multă vreme absentă de pe scena vest-europeană.

69 Școlile anglo-saxone își dau întreaga măsură nu cînd încearcă să rivalizeze cu naturalismul

latent al artei mediteraneene târzii, ci cînd reduc atît figura cît și anturajul ei la un tipar admirabil disciplinat de planuri și linii; doar în mod cu totul excepțional, aceste tendințe contrarii coexistă în manuscrise insulare ca un evangheliar de la sfîrșitul secolului al VIII-lea aflat în Biblioteca Vaticanului sau, mai ales, faimosul *Codex aureus* de la Stockholm¹⁰. Iar cînd miniaturistii de pe continent, capabili să rivalizeze cu cea mai bună lucrare de orfevrierie în asemenea minuni de desen abstract și colorit strălucitor cum este frontispiciul unui *Sfînt Augustin* de la jumătatea secolului al VIII-lea din Biblioteca Națională de la Paris (fig.9), s-au aventurat în domeniul reprezentării descriptive, rezultatele au fost nesatisfăcătoare, ca să nu spunem ridicole, ca figurile evangheliștilor din evangheliarul Gundohinus, strict contemporan cu primele, din 754 (fig.10)¹¹.

În comparație cu acești evangheliști, cei din „Schatzkammer-Evangeliar” din Viena, principalul produs a ceea ce numim adeseori „Școala palatină” a lui Carol cel Mare (fig.11), fac o impresie atît de înșelătoare de operă antică, încît au fost atribuiți unor artiști din Bizanț, într-atît de viguros e modelajul trupurilor sub drapajele lor albe, într-atît de armonios sînt așezați în fața unor peisaje despre care s-a spus că sînt impresioniste¹². Personajele mitologice care reprezintă planetele și constelațiile în manuscrise *Ara-tea* precum *Codex Vossianus Latinus* 79 de la Biblioteca Universității din Leida (fig.12)¹³ par să se fi desprins dintr-o frescă pompeiană. Iar peisajele vaste din Psaltirea de la Utrecht din 820—830, organizate în adîncime de lanțuri muntoase vîlurite, punctate cu clădiri *all'antica* și copaci ca niște fulgi topiți în lumină, însuflețite de animale bucolice sau sălbătice și mișunînd de personificări clasice, amintesc de picturile murale și stucaturile din vilele și palatele romane (fig.13—16)¹⁴.

Menționarea personajelor mitologice și a personificărilor clasice presupune o aluzie la ceea ce, din punctul nostru de vedere, reprezintă poate 70

cel mai important aspect al mișcării de *renovatio* carolingiene. Personificările de locuri, fenomene naturale, emoții omenești și concepte abstracte, ca și produsele familiare ale imaginației clasice precum Victorii, *putti*, tritoni și nereide, continuaseră să-și joace rolul în arta creștină timpurie până la începutul secolului al VII-lea. Atunci însă dispăruseră de pe scenă, artiștilor carolingieni revenindu-le misiunea nu numai de a restabili această tradiție întreruptă, ci și de a face călătorii proaspete pe tărîmul iconografiei greco-romane. Ilustratorii de cărți au reprodus, pe lingă ilustrațiile la *Psychomachia* lui Prudentius (unde războiul dintre Virtuți și Vicii e reprezentat în maniera scenelor de bătălie romane, iar Luxuria apare sub chipul Venerei însoțite de Glumă și Cupidon), nenumărate figurații de factură pur laică: miniaturile întâlnite în tratate științifice de botanică, zoologie, medicină, sau însemnele funcțiilor publice romane, în *Comediile* lui Terențiu și în *Fabulele* lui Esop; în calendare și enciclopedii (fig. 17—19); și mai ales în manuscrisele astronomice menționate adineauri și care, mai mult decît orice alt izvor, au slujit să transmită posterității efigiile originale ale zeilor și eroilor păgîni ce-și împrumutaseră numele corpurilor cerești. Sculptorii în fildeș, tăietorii de pietre scumpe și bijutierii au asimilat tot felul de modele clasice, furnizînd astfel noi materiale miniaturiştilor, însușindu-și pe de altă parte în mod liber desenele acestora.

Arta carolingiană a dobîndit astfel un vocabular bogat și autentic de „imagini” clasice, așa cum le voi denumi de-acum încolo: figuri (sau grupuri de figuri) clasice nu numai în formă — ceea ce, de bună seamă, se aplică în cazul nenumăratelor motive lăsate moștenire de către arta antică artei creștine timpurii și, ca atare, gata pregătite în vederea renașterii carolingiene — dar și în semnificație. Și caracteristic pentru mișcarea de *renovatio* carolingiană e faptul că acestor „imagini” clasice, inclusiv *dramatis personae* ale pastoralei și divinitățile panteonului

păgîn, li s-a îngăduit să evadeze din contextul lor original fără a-și abandona natura originală. Cel puțin într-un caz — și s-ar putea să fi fost mult mai multe — un *ivoirier* carolingian a decorat tocul și mînerul unui flabellum (evantai liturgic folosit pentru a-l feri de muște pe preot în timpul celebrării liturghiei) cu scene din *Eglogele* lui Virgiliu deloc susceptibile de o *interpretatio christiana*. Cîteva dintre arcele care încadrează tablele canonice și portretele evangheliștilor din Evagheliarul Adei, sora prezumtivă a lui Carol cel Mare, sînt împodobite cu ceea ce am putea numi camee romane iconografic nealterate¹⁵. Și după cele mai recente cercetări, tocmai în perioada carolingiană li s-a îngăduit personificărilor clasice — cum ar fi Soarele în carul său tras de patru cai, Luna în carul său tras de doi boi, Oceanul reprezentat sub chipul zeului-fluviu Eridanus, Pămîntul alăptînd doi prunci sau reptile, Atlas sau Seismos clătînd „temeliile pămîntului” — nu numai să prolifereze în ilustrațiile la Octateuh și la Psaltire (unde jucașeră un rol mai degrabă modest în arta creștină timpurie), ci și să invadeze Patimile Mîntuitorului, unde, după cîte știu, nu fuseseră cîtuși de puțin tolerate mai înainte (fig. 20)¹⁶.

[Renașterea carolingiană, încheiată virtualmente odată cu moartea lui Carol cel Pleșuv, la 877, a fost urmată de opt-nouă decenii despre care s-a spus că au fost „la fel de aride ca și secolul al VII-lea”. Această părere, reflectînd îndeosebi punctul de vedere al istoricului de artă, a fost pusă de curînd sub semnul întrebării. Acestui așa-numit „veac întunecat” din „veacurile întunecate” i-au fost pe drept cuvînt atribuite nu numai un număr de importante progrese agricole și tehnice (interconexate reciproc cu o enormă și necesară creștere demografică), ci și realizări remarcabile în muzică și literatură: în muzică, acceptarea instrumentelor cu arcuș, un sistem de notație inedit și o teorie a modurilor eronată, dar rodnică; în literatură, afară de cîteva imnuri de o mare frumusețe, mișcătoarele încercări ale

Hrotsvithei din Gandersheim de a-l pune pe Terențiu în slujba învățaturii și moralei monastice, cronicile și memoriile foarte personale ale lui Liutprand din Cremona și efuziunile încă și mai personale ale unui om ca Rather din Lobbes (sau Verona)¹⁷.

Aceste realizări trebuie privite însă ca aspecte pozitive ale unei dezvoltări negative sau regressive, ca un fel de reacție împotriva „renovației” carolingiene, care, ignorând sau eliminând rezultatele unui efort oarecum conștient de a trăi după norme „clasice”, a eliberat forțele inventive și expresive ale indivizilor excepționali, fără a împiedica totuși un declin al culturii în general.

Cît privește arta, rămîne un fapt că anii dintre 880 și 970 aproximativ au însemnat doar o „perioadă de incubație”; abia în ultima treime — în Anglia pe la jumătatea — secolului al X-lea putem observa o resurrecție generală a competenței și disciplinei artistice — o resurrecție despre care se vorbește adeseori ca despre „Renașterea ottoniană”, cu referire la operele produse în Germania, și ca „Renașterea anglo-saxonă”, cu referire la operele produse în Anglia. În ciuda unor asemenea porecle, această nouă înflorire nu ne privește în primul rînd aici. A fost o renaștere în toate sensurile posibile cu excepția celui al efortului concertat de reînviere a artei antice. Pătrunsă de fervoarea religioasă a reformei cluniacense, ea a proclamat un spirit cristocentric profund opus atitudinii universaliste care, pe vremea lui Carol cel Mare și a lui Carol cel Pleșuv, manifestase tendința de a arunca o punte peste abisurile care separă „vremurile Harului” de „vremurile Legii”, și pe acestea din urmă de „vremurile dinaintea Legii”. Portretul literar al unui împărat ottonian nu ar fi putut fi imitat, precum cel al lui Carol cel Mare din biografia lui Eginhard, după modelul unui Cezar roman și nici intimii săi nu i s-ar fi putut adresa ca lui „David”.

Cu relativ puține și bine motivate excepții, renașterea dintre c.970—1020¹⁸ s-a inspirat nu mai din surse creștine timpurii, carolingiene și

— foarte important — bizantine. A lărgit și adâncit astfel acel curent al tradiției care transporta motive clasice, puse în slujba credinței iudeo-creștine, din izvoare elenistice și romane în marea artei medievale; dar a făcut prea puțin pentru a spori volumul acestui curent prin preluări noi și directe din Antichitatea „păgînă“. În ceea ce privește „imaginile“ clasice, „Renașterea ottoniană“ a încercat să le minimalizeze importanța și să le desclasicizeze (dacă aș putea inventa acest cuvînt) înfățișarea. În general vorbind, se poate spune că arta *Anului 1000* (*L'An mil*) a fost însuflețită, atît în formă cît și în conținut, mai degrabă de o viziune profetică a viitorului medieval tîrziu decît de un entuziasm retrospectiv pentru trecutul clasic¹⁹.

După alți o sută de ani însă, cînd viitorul medieval tîrziu era pe punctul de a deveni realitate, cînd arta se apropia pe tot cuprinsul Europei de stadiul romanic tîrziu, iar în Domeniul regal al Franței de cel gotic timpuriu, găsim o mișcare de renaștere în sensul discutat aici; sau, mai exact, două mișcări de renaștere paralele și, într-un sens, complementare²⁰. Amîndouă au debutat în ultima parte a secolului al XI-lea; amîndouă au ajuns la apogeu în secolul al XII-lea și au continuat în cel de-al XIII-lea veac; și amîndouă au revenit în mod deliberat la sursele clasice. S-au deosebit însă una de cealaltă în spațiu ca și în direcția intereselor.

II

Una dintre aceste mișcări e cunoscută în mod obișnuit — deși cam vag — sub numele de „Protorenașterea din secolul al XII-lea“²¹. Spre deosebire atît de *renovatio* carolingiană cît și de renașterea ottoniană și de cea anglo-saxonă din preajma anului 1000, ea a fost un fenomen mediteranean, care și-a făcut apariția în Sudul Franței, în Italia și în Spania. Deși și-a extras forța, pare-se, dintr-un adaos de tendințe „celto-germa- 74

nice" latente (astfel încît contribuția inițială a Burgundiei a fost mai vitală decît cea a Provenței, iar cea a Lombardiei, Apuliei și Siciliei mai viguroasă decît cea a Toscanei și chiar a Romei), ea și-a avut obîrșia în exteriorul teritoriului carolingian: în regiuni unde elementul clasic a fost, și într-o anumită măsură este încă, un element de civilizație inerent; unde limba vorbită rămăsese foarte apropiată de latină; și unde monumentele de artă antică erau nu numai îmbelșugate, ci și, cel puțin în unele regiuni, de o reală însemnătate. Tot spre deosebire de cele două renașteri anterioare, „Protorenașterea din secolul al XII-lea“ a prins viață într-o perioadă cînd — datorită începuturilor urbanizării, pe de o parte, și dezvoltării pelerinajelor organizate, ca să nu mai vorbim de cruciade, pe de alta — importanța centrelor de producție locale, în majoritatea lor monastice, a început să fie înlocuită de aceea a școlilor regionale mai mult sau mai puțin secularizate (abia începînd din secolul al XI-lea vorbim despre „școlile din Auvergne, Normandia sau Burgundia“ mai degrabă decît despre „școlile din Reims, Tours sau Reichenau“, și abia la jumătatea secolului al XII-lea îl întîlnim pe arhitectul laic profesionist) și cînd s-a făcut o încercare hotărîtă de a extinde înrîurirea artei asupra „omului de rînd“.

S-a pus, așadar, un nou accent asupra formelor de expresie care puteau exercita această atracție asupra maselor, preocupare evidentă într-un mod atît de mișcător în scrierile abatelui Suger de la Saint-Denis. Crucifixe, mormintele sfinților, altarele — care încep a fi înfrumusețate acum cu retabluri ca și cu antependii, deoarece s-a impus obiceiul cu preotul oficiant să-și ocupe locul mai degrabă în fața decît în spatele mesei (*mensa*), conducînd astfel comunitatea în loc de a sta cu fața spre ea — au ajuns la dimensiuni fără precedent. Pictura murală s-a eliberat de sub influența ilustrației de carte, astfel încît, dacă frescele ottoniene tind să arate ca niște miniaturi mari, miniaturile romanice tind să arate

ca niște fresce mici (una din impresiile de neuitat de la expoziția pariziană de manuscrise miniaturate pregotice, din 1954). Iar pictura murală la rîndul său a fost însoțită, iar în țările nordice treptat eclipsată, de două mari forme artistice virtual absente de pe scena preromanică: pictura figurală și narativă pe sticlă și, mai ales, sculptura majoră în piatră — artă ca și stinsă pînă în cea de-a doua jumătate a secolului al XI-lea²² și al cărei ascendent avea să transforme Casa lui Dumnezeu într-un monument public bogat decorat.

Puși astfel, pentru prima dată de la prăbușirea Imperiului roman, în fața problemei monumentalității, artiștii romani au abordat trecutul clasic dintr-un punct de vedere total diferit de cel al predecesorilor lor. Mai puțin eclectici decît carolingienii și aproape inversînd principiul de selecție stabilit de ottonieni, campionii Protorenașterii au început să-și concentreze atenția asupra vestigiilor autentice ale Antichității precreștine, adică asupra artei romane și galo-romane: arhitectura și ornamentul arhitectonic, sculptura în piatră, orfevreria, cameele și monedele.

Aceste contacte proaspete cu arta Antichității s-au realizat prin urmare aproape exclusiv în domeniul artelor tridimensionale — exceptînd cazul cînd anecdotica unei picturi sau a unei ilustrații de carte cerea în mod expres prezența unui idol păgîn sau cînd un om ca Villard de Honecourt (arhitect profesionist!) folosea pana și cerneala pentru a consemna cîte un obiect clasic. Cînd statuia ecvestră a lui Marcus Aurelius — despre care în general se presupunea că-l reprezintă pe primul împărat creștin, Constantin, fiind reprodusă în nenumărate reliefuri și chiar monumente romane de sine-stătătoare — apare ocazional într-o frescă din secolul al XII-lea, se poate demonstra că sculptura contemporană cu ea a slujit drept intermediar între pictură și originalul roman²³; tocmai în atelierul unui mare sculptor-orfevru, Nicolaus din Verdun, și nu 76

mai devreme de c. 1180, stilul drapajelor care cad în falduri unduitoare, caracteristic atîtor sculpturi clasice de la Partenon pînă la Roma imperială a fost transplatat pentru prima oară într-un mediu bidimensional, emailul; și numai prin intermediul artei statuare din Paris, Chartres și Reims, și abia după alți treizeci-patruzeci de ani, acest stil a prins rădăcini în pictură, în miniaturistică și în vitralii²⁴.

Arhitectura romanică nu numai că și-a însușit o bogăție de detalii pînă atunci ignorate, dar a și produs construcții atît de convingător clasicizante cum sînt fațadele catedralei Saint-Trophime din Arles (fig.21), Capela zidarilor de la St.-Gabriel sau Badia din Fiesole (fig.6). Maeștrii din Cluny, Autun și Beaune, pe lîngă faptul că și modelează triforiile după Porte d'Arroux (a cărei influență poate fi încă resimțită în arcadele oarbe ale catedralelor din Lyon și Geneva), au reluat metodele romane de boltire a unor unități longitudinale, de mari dimensiuni. Iar în sculptura romanică, influența clasică a fost chiar și mai puternică. Încă de la jumătatea secolului al XI-lea, sarcofagul lui Isarn, starețul mînăstirii Saint-Victor de la Marsilia (mort în 1049), resuscita, ameliorîndu-l chiar, un model provincial care, ca într-o rememorare confuză a sarcofagelor antropomorfe egiptene și feniciene, arată bustul și picioarele decedatului ieșind dintr-o placă comemorativă de mari dimensiuni²⁵, iar în decursul veacului următor, înrîurirea statuare romane și galo-romane s-a făcut simțită din Salerno, Palermo și Monreale pînă la Modena, Ferrara și Verona, din Provența și Acvitalia pînă în Burgundia și Ile-de-France, din Spania pînă în Dalmația și regiunile limitrofe.

77 Caracteristic pentru tendințele macroscopice ale acestei sculpturi protorenascentiste e faptul că s-a dovedit capabilă să descătuseze, 'dacă putem spune astfel, grandoarea latentă a unor modele miniaturale ca dimensiuni, dar potențial monumentale în virtutea antecedentei sau provenienței sale clasice. Fildeşurile siriene sau bi-

Ceea ce totuși nu fusese încă perceput, și nici nu putea fi perceput de către artiștii romanici, era tocmai ceea ce trebuie considerat drept principiul esențial al statuarei clasice: interpretarea corpului uman ca o entitate autonomă, egocentrică în accepția cea mai literală, deosebindu-se de lumea neînsuflețită printr-o mobilitate controlată din interior. Atâta timp cât sculptorul își gîndea opera ca pe o bucată de materie anorganică și omogenă, ieșită în afară sub formă de proeminențe, retrasă în cavități, incizată cu contururi net definite, dar nepierzîndu-și niciodată densitatea omogenă, el rămînea incapabil să reprezinte creatura vie ca pe un organism articulat în părți structural diferite. A împărtăși figurii umane echilibrul și libertatea organică difinită încă și azi cel mai bine de cuvîntul grecesc εὐρυθμία, și a trata drapajul astfel încît să apară independent și totuși legat de corp, a fost posibil numai după înlocuirea materiei omogene („masa”) cu o structură diferențiată; iar aceasta s-a putut întîmpla numai în momentul cînd sculptura proto-renascentistă a ajuns să fie practică în cadrul unui sistem arhitectural bazat pe ceea ce s-ar putea numi „principiul axialității”³³. Acest principiu al axialității, care a prevalat în arta clasică începînd din secolul al VI-lea î.e.n., a încetat să mai fie respectat după dezintegrarea lumii greco-romane. El a fost abrogat în mod formal de stilul romanic, și n-a fost reintrodus — paradoxal, dar explicabil — decît după apariția aceluia stil arhitectural pe care-l numim gotic.

ax. În arhitectură, acest stil pretindea ca masa zidului și a bolții să se concentreze în coloane și nervuri tubulare, ale căror centre sînt explicit indicate prin puncte în desenele arhitecturale contemporane (fig.29); în sculptură, pretindea ca ceea ce propuneam cîndva să numim „*relief en cabochon*”, o formă concepută ca ieșind dintr-o suprafață plană din afara ei (indiferent dacă această suprafață este fizic prezentă sau numai implicată de forma figurii) să fie convertită într-o formă concepută ca fiind centrată în jurul

unei axe din interiorul ei. Figura-coloană — inițial, dacă putem spune astfel, un relief hipertrofiat (fig.30, fig. I,A,B), chiar dacă „fondul”, acestui relief se întâmplă să fie, în cazuri excepționale, o coloană (fig.I,C)—s-a dezvoltat ca o statuie veritabilă angajată la o colonetă, aceste două componente rezultând dintr-un proces care a început prin atacarea blocului mai degrabă pe diagonală decât frontal sau lateral (fig.31; fig. I,D). Această nouă abordare a dus la cristalizarea atât a figurii cât și a ceea ce se poate numi „masa reziduală” sub forma a două unități esențialmente cilindrice, statuia și coloneta (fig.33, fig. I,F) și s-a încheiat cu dispariția acesteia din urmă, figura devenind complet degajată și fiind plasată fie în interiorul unei nișe (fig.I,G), fie etalată pe fondul zidului plat (fig.I,H), în care caz dezvoltarea a parcurs un circuit complet. Un proces analog se poate observa în evoluția decorației arhivoltelor (fig. I,I); iar figurile care-și au rolul într-o compoziție în relief se mișcă și joacă în fața unui fundal imaginar, într-un chip foarte asemănător cu niște actori pe platforma unei mici scene de teatru (fig.34)³⁴.

ax. Această reafirmare de inspirație arhitecturală a axialității — posibilă, după credința mea, numai în Franța, singura țară mărginită atât de Marea Mediterană cât și de Marea Nordului — a devenit un fapt împlinit pe la mijlocul secolului al XII-lea. Și când un nou val de bizantinism (identificabil la început, din rațiuni evidente, în „arte minore” ca ilustrația de carte, sculptura în fildes și prelucrarea metalelor, dar extinzându-se curînd la sculptura monumentală în lemn și piatră) a scăldat întreaga Europă cu douăzeci și cinci sau treizeci de ani mai târziu³⁵, arta a devenit capabilă de a izola ceea ce mai era încă elenic în stilul bizantin în însăși regiunea care fusese inima imperiului carolingian și care avea să devină însăși inima stilului gotic matur, Lorena, Ile-de-France și Champagne.

Cu Nicolaus din Verdun în fruntea dezvoltării, școlile din Laon, Senlis, Chartres și Paris au

Ceea ce totuși nu fusese încă perceput, și nici nu putea fi perceput de către artiștii romanici, era tocmai ceea ce trebuie considerat drept principiul esențial al statuarei clasice: interpretarea corpului uman ca o entitate autonomă, egocentrică în accepția cea mai literală, deosebindu-se de lumea neînsuflețită printr-o mobilitate controlată din interior. Atâta timp cât sculptorul își gîndea opera ca pe o bucată de materie anorganică și omogenă, ieșită în afară sub formă de proeminențe, retrasă în cavități, incizată cu contururi net definite, dar nepierzîndu-și niciodată densitatea omogenă, el rămînea incapabil să reprezinte creatura vie ca pe un organism articulat în părți structural diferite. A împărtăși figurii umane echilibrul și libertatea organică difinită încă și azi cel mai bine de cuvîntul grecesc εὐρυσμία, și a trata drapajul astfel încît să apară independent și totuși legat de corp, a fost posibil numai după înlocuirea materiei omogene („masa”) cu o structură diferențiată; iar aceasta s-a putut întîmpla numai în momentul cînd sculptura proto-renascentistă a ajuns să fie practică în cadrul unui sistem arhitectural bazat pe ceea ce s-ar putea numi „principiul axialității”³³. Acest principiu al axialității, care a prevalat în arta clasică începînd din secolul al VI-lea î.e.n., a încetat să mai fie respectat după dezintegrarea lumii greco-romane. El a fost abrogat în mod formal de stilul romanic, și n-a fost reintrodus — paradoxal, dar explicabil — decît după apariția aceluia stil arhitectural pe care-l numim gotic.

ax. În arhitectură, acest stil pretindea ca masa zidului și a bolții să se concentreze în coloane și nervuri tubulare, ale căror centre sînt explicit indicate prin puncte în desenele arhitecturale contemporane (fig.29); în sculptură, pretindea ca ceea ce propuneam cîndva să numim „*relief en cabochon*”, o formă concepută ca ieșind dintr-o suprafață plană din afara ei (indiferent dacă această suprafață este fizic prezentă sau numai implicată de forma figurii) să fie convertită într-o formă concepută ca fiind centrată în jurul

unei axe din interiorul ei. Figura-coloană — inițial, dacă putem spune astfel, un relief hipertrofiat (fig.30, fig. I,A,B), chiar dacă „fondul”, acestui relief se întâmplă să fie, în cazuri excepționale, o coloană (fig.I,C) — s-a dezvoltat ca o statuie veritabilă angajată la o colonetă, aceste două componente rezultând dintr-un proces care a început prin atacarea blocului mai degrabă pe diagonală decât frontal sau lateral (fig.31; fig. I,D). Această nouă abordare a dus la cristalizarea atât a figurii cât și a ceea ce se poate numi „masa reziduală” sub forma a două unități esențialmente cilindrice, statuia și coloneta (fig.33, fig. I,F) și s-a încheiat cu dispariția acesteia din urmă, figura devenind complet degajată și fiind plasată fie în interiorul unei nișe (fig.I,G), fie etalată pe fondul zidului plat (fig.I,H), în care caz dezvoltarea a parcurs un circuit complet. Un proces analog se poate observa în evoluția decorației arhivoltelor (fig. I,I); iar figurile care-și au rolul într-o compoziție în relief se mișcă și joacă în fața unui fundal imaginar, într-un chip foarte asemănător cu niște actori pe platforma unei mici scene de teatru (fig.34)³⁴.

Această reafirmare de inspirație arhitecturală a axialității — posibilă, după credința mea, numai în Franța, singura țară mărginită atât de Marea Mediterană cât și de Marea Nordului — a devenit un fapt împlinit pe la mijlocul secolului al XII-lea. Și când un nou val de bizantinism (identificabil la început, din rațiuni evidente, în „arte minore” ca ilustrația de carte, sculptura în fildeș și prelucrarea metalelor, dar extinzându-se curînd la sculptura monumentală în lemn și piatră) a scăldat întreaga Europă cu douăzeci și cinci sau treizeci de ani mai târziu³⁵, arta a devenit capabilă de a izola ceea ce mai era încă elenic în stilul bizantin în însăși regiunea care fusese inima imperiului carolingian și care avea să devină însăși inima stilului gotic matur, Lorena, Ile-de-France și Champagne.

Cu Nicolaus din Verdun în fruntea dezvoltării, școlile din Laon, Senlis, Chartres și Paris au

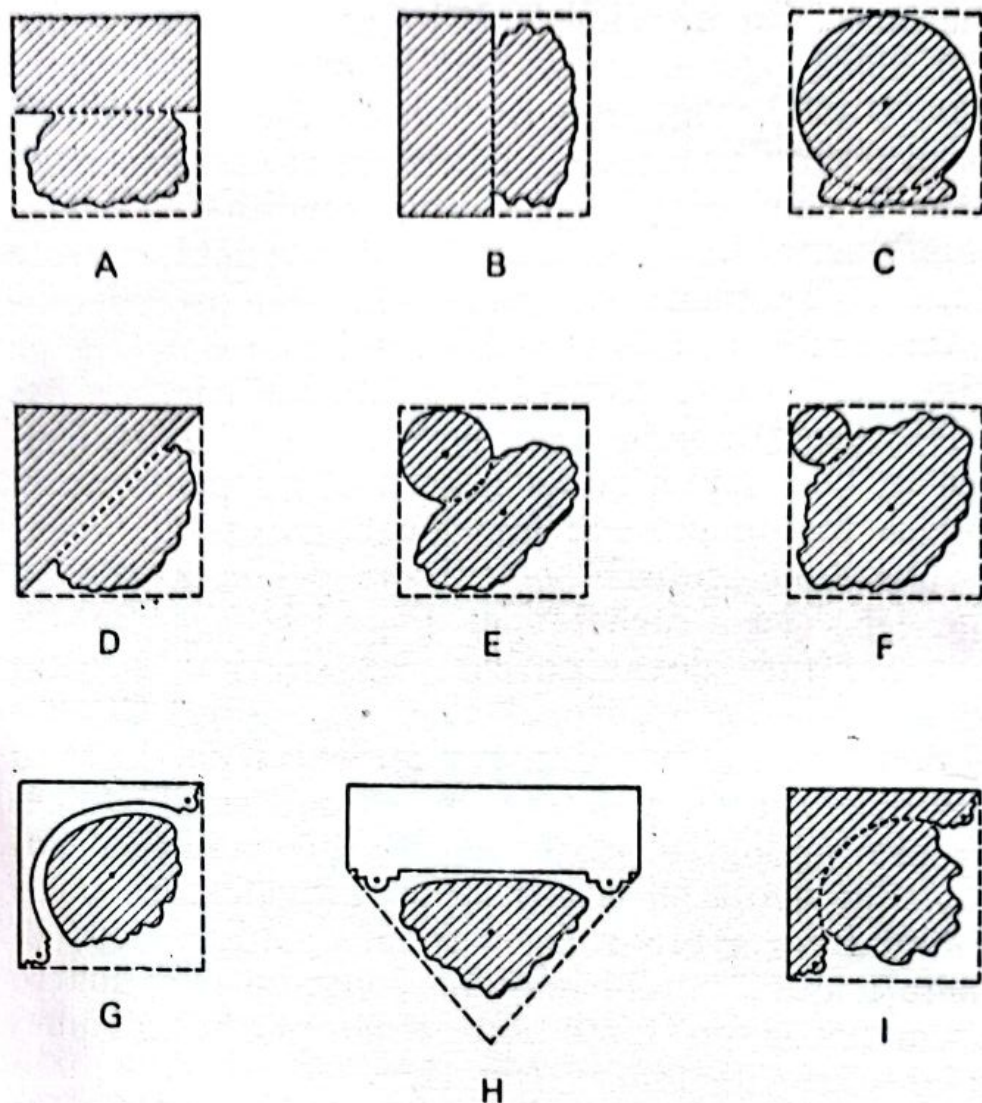


Fig. I. Secțiuni schematice ilustrând dezvoltarea sculpturii arhitecturale gotice

A și B. Figură-coloană romanică, ortogonală sau frontală (de ex. Toulouse, St.-Sernin; St.-Gilles; Arles, St.-Trophime, fațadă, cf. fig. 30). C. Figură-coloană romanică angajată la colonetă (de ex. Milano, S. Ambrogio). D. Figură-coloană romanică pe diagonală (de ex. Toulouse, St.-Etienne; Arles, St.-Trophime, claustru; catedrala din Ferrara; cf. fig. 34). E. Statule-coloană protogotică angajată la colonetă (de ex., St.-Denis; catedrala din Chartres, fațada de vest; cf. fig. 32). F. Statule-coloană din perioada goticului timpuriu și clasic mator, angajată la colonetă (de ex., catedrala din Chartres, transepte; catedrala din Reims, catedrala din Amiens; cf. fig. 33, 40). G. și H. Statule-coloană de la sfârșitul goticului mator și din goticul târziu (de ex. catedrala din Strasbourg, fațada de vest). I. Figură de arhivoltă aparținând goticului mator

reușit să redea figurilor lor o însuflețire senină, a cărei apropiere de *humanitas* greco-romană era tot ce putea realiza mai mult arta medievală. Po-

zînd în atitudini de *contrapposto*, elastice, giratorii, cu drapajul lor flexibil mai degrabă accentuîndu-le decît ascunzîndu-le trupurile bine proporționate, figurile au început să se miște firesc și totuși ritmic („das schreitende Stehen, nun wards Wandeln“, ca să cităm fraza intraductibilă a lui Wilhelm Vöge) și să stabilească între ele un contrast psihologic.

— Astfel se face că tocmai într-o atmosferă gothică timpurie, „clasicismul de suprafață“, așa cum ar putea fi denumit, s-a transformat într-un „clasicism intrinsec“ care, inutil s-o mai spunem, a culminat în școala de la Reims. E de ajuns să menționăm Apostolii de pe portalul cu Judecata de apoi, îndeosebi cele două figuri mărețe ale sfinților Petru și Pavel, capul celui dintîi vîdînd o asemănare incontestabilă cu cel al lui Antoninus Pius (fig.35 și 36)³⁶; Înviații de pe timpanul aceleiași portal, unii dintre ei copiați după efigiile culcate de pe sarcofagele romane, alții ieșind chiar din urne în loc de morminte ca pentru a indica opoziția dintre ritul păgîn al incinerării și riturile de înmormîntare creștine (fig.37)³⁷; doi monștri încăierați de pe un capitel, copiați, pe la 1225, după vînătorul rănit și după o labă de leu de pe un sarcofag roman care fusese păstrat la Reims din vremuri imemorabile, fără a fi fost însă remarcat pînă ce, ca să spunem așa, nu i-a venit vremea (fig.38, 39)³⁸; și faimosul „bărbat cu capul lui Odiseu“. Grupul încă și mai faimos al Vizitațiunii (fig.40) este atît de clasic în atitudine, costum și tipuri fizionomice, încît mult timp a fost atribuit mai curînd secolului al XVI-lea decît celui de-al XIII-lea.

E semnificativ însă că tocmai acele figuri care sînt cele mai apropiate ca spirit de Antichitatea clasică — drept exemplu din artele minore poate fi menționată admirabila mică *Mater dolorosa*, probabil nu mult după 1200, una din cele mai îndrăgite achiziții ale lui Vöge, care acum îi cinstește memoria la Institutul de istorie a artei de la Universitatea din Freiburg (fig.41)³⁹ — sînt adesea cele mai greu de derivat dintr-un

model anume. Cei mai desăvârșiți dintre acești sculptori medievali învățaseră să stăpânească limbajul artei clasice într-o asemenea măsură, încît nu mai aveau nevoie să împrumute fraze sau vocabule răzlețe. Și trebuie să avem totdeauna în vedere posibilitatea ca ei să se fi inspirat nu atît din sculptura de mari dimensiuni în piatră, cît din acele grațioase statuete grecești și elenistice de bronz sau argint, cunoscute frecvent de noi numai după ecourile lor stinse din figurinele de teracotă (fig.42,43), și care reflectă adesea produsele artei monumentale, ajungînd pînă și în Germania⁴⁰.

În Franța, așadar, arta medievală s-a apropiat cel mai mult de arta antică în momentul în care o mișcare protorenascentistă născută în Sudul romanic a fost atrasă în orbita stilului gotic dezvoltat în Domeniul Regal și Champagne; și putem înțelege de ce în Italia nu s-a ajuns la un stadiu similar pînă ce, în mod reciproc, stilul gotic dezvoltat în Domeniul Regal și Champagne n-a întrepătruns, transformînd-o într-un anume sens, Protorenașterea indigenă. În Apulia și Sicilia, dominate de normanzi și expuse astfel cu deosebire infiltrației franceze, acest proces a dat roade bunăoară în capitелurile cu figuri de la Monreale (între 1172—1189) care, în pofida susținerilor contrarii de dată recentă, nu pot fi explicate fără influența școlii mai vechi de la Chartres, cea a Portalului Regal. Aici a fost realizată o nouă apropiere de arta antică nu în ciuda, ci datorită acestei influențe, și cu toate că nimic din Portalul Regal sau derivatele sale nu ar explica vocabularul clasic al capitелurilor de la Monreale, inclusiv *putti*-i goi, numai experiența unui stil ce resuscitase conceptul de axialitate le-ar fi putut îngădui autorilor lor să înțeleagă sintaxa clasică^{40a}. Tocmai datorită, cred eu, continuității și intensificării acestui contact cu Franța — materializat mai tîrziu printr-un frumos capitel de la Troia în Apulia, executat înainte de 1229 și indiscutabil condiționat de stilul din transeptul nordic al catedralei din

Chartres — a luat ființă în Italia un clasicism comparabil cu cel de la Reims. Într-o regiune unde acest contact a fost relativ la fel de superficial ca, de pildă, în Dalmația, o *Evă* de la mijlocul veacului al XIII-lea avînd ca model pe *Venus Pudica*, a rămas o imitație stîngace, frizînd caricatura⁴¹.

Indiferent de rolul pe care o tradiție romană⁴² locală l-ar fi putut juca în formarea școlilor de sculptură, gliptografie și gravare a sigiliilor reînviolate de Frederic al II-lea și oricît ar fi fost dominate de înclinațiile lui personale, filiația lor franceză rămîne evidentă. Faptul că un monarh care se credea un al doilea August a dat orașelor întemeiate de el nume ca Augusta, Caesarea și Aquila, iar biserica taberei sale de iarnă din fața Parmei (semnificativ numită Victoria) a închinat-o Sfîntului Victor⁴³, urmărea să accentueze elementul clasic în întreprinderile sale artistice — cu excepția, simptomatic, a unui număr relativ mic de picturi și ilustrații de carte executate din inițiativa lui — nu e deloc surprinzător și e chiar probabil că el însuși, dacă împrejurările o cereau, indica personal modelele de urmat⁴⁴. Dar, favorizînd o modalitate clasicizantă de expresie artistică, întocmai după cum favorizase un mod de gîndire clasicizant în legislație, urbanism etc., el exploata și reimpulsiona o mișcare ce se manifestase vreme îndelungată. Frederic al II-lea a promovat stilul clasic mai degrabă ca pe o chestiune de politică imperială decît ca pe o preferință „estetică” și nu a mers niciodată atît de departe încît să excludă alte tendințe artistice — indigene, bizantine, sara-zine și, mai presus de toate, franceze⁴⁵.

Faimoasele *Augustales*, immortalizîndu-l pe „Puer Apuliae” sub chipul unui Cezar roman, nu fuseseră bătute pînă în 1231; ele au fost precedate de sigilii atît de evident romanice ca acelea din 1212 și 1215 și atît de nealterat gotice timpurii ca acelea din 1220 și 1225/26⁴⁶. Busturile în consolă ceva mai tîrzii de la Castel del

timpurie la cea matură, în timp ce tradiția Proto-renașterii se afirmă în alte porțiuni ale decorației sculpturale. În Arcul de la Capua, ridicat abia prin 1235—1239 și resuscitând monumentele triumfale și statuile publice ale împăraților romani într-un mod la fel de îndrăzneț ca acela în care și Augustalele resuscitaseră monedele lor, influența gotică nu numai că predomină în elementele arhitecturale (e un fapt bine cunoscut că Frederic a folosit un mare număr de arhitecți cistercieni), dar colorează pînă și stilul deliberat clasicist al statuarei, inclusiv încă enigmaticul „Cap al lui Iupiter”⁴⁷. Iar cameele aparent antice considerate în prezent drept produse ale Protorenașterii din Sudul Italiei — ca, de pildă, acel „Hercule” creștinat din colecția Juritzky de la Paris (fig.44), acea „*Wettspiel-Kamee*” din Muzeul de la Viena, *Îmbarcarea lui Noe* aflată cîndva în posesia lui Lorenzo de’Medici și păstrată actualmente la British Museum — nu par să fie anterioare, nici una dintre ele, clasicismului din Ile-de-France și Champagne⁴⁸.

În legătură cu *Îmbarcarea lui Noe* (fig.45) s-a rostit marele nume al lui Nicolo Pisano (c.1205—1280)⁴⁹. Și el, într-adevăr, exemplifică, în cea mai mare măsură posibilă, însăși situația pe care am încercat s-o descriu. Probabil născut și crescut în Apulia și cu siguranță familiar, de la bun început, cu tradiția „fredericiană” alimentată de surse atît clasice cît și gotice, el a dobîndit capacitatea de a sintetiza aceste două curente la un nou nivel, dar a dobîndit-o numai într-o nouă ambianță politică și spirituală.

Faptul că a stabilit noi contacte cu „Nordul gotic” e demonstrat, în afara factorilor mai generali, de unele motive specifice, deși secundare, cum sînt capitelurile și modelele decorative; și mai semnificativ încă este faptul că el a fost primul artist italian care, anticipîndu-i pe Giotto și pe Duccio cu cîteva decenii, a acceptat inovația gotică referitoare la fixarea pe cruce a lui Hristos răstignit cu trei cuie în loc de patru — o inovație socotită destul de importantă pentru a fi

denunțată de un prelat contemporan care era de părere că sculptorii francezi de la începutul secolului al XIII-lea, în scopul de a intensifica impresia de volum plastic și de mișcare organică (adică din rațiuni pur artistice), sfidaseră cu nerușinare o tradiție iconografică respectată vreme de aproape o mie de ani⁵⁰. Dar tocmai aceste tendințe moderne, a căror eficiență a fost sporită de o schimbare de scenă care l-a transplatat dintr-o sferă de autoritarism imperial într-una de autoguvernare republicană, i-au dat lui Nicolo Pisano putința de a deveni cel mai mare — și într-un anume sens ultimul — dintre clasiștii medievali.

Așa cum poezia italiană majoră, care a înflorit prima dată în „școala siciliană” sub Frederic al II-lea, a fost dusă la perfecțiune de către marii florentini de la Guido Guinicelli până la Dante și Petrarca⁵¹, la fel și „Protorenașterea” din Sudul Italiei a culminat în operele produse de Nicolo Pisano după strămutarea sa în Toscana. Se știe că în amvonul său din Pisa de pe la 1260, el a transformat un Dionisos susținut de un satir în bătrînul Simion asistînd la înfățișarea lui Iisus (fig. 46 și 47), un Hercule nud într-o personificare a tăriei sufletești creștine (fig. 48), o Fedră în Fecioara Maria⁵²; iar cu cinci-șase ani mai tîrziu, în *Uciderea pruncilor* de pe amvonul din Siena, a împrumutat un gest de mîhnire de la același sarcofag al lui Meleagru (fig. 115) — în fapt de la aceeași figură de neuitat — care avea să-l inspire pe deznădăjduitul Sfînt Ioan din *Plîngerea* lui Giotto (fig. 93), ca și pe unul dintre personajele care jelesc din acel memorabil produs al atelierului lui Verrocchio, *Moartea Francescui Tornabuoni*⁵³. Nu trebuie să trecem însă cu vederea că Nicolo Pisano, „redescoperind” astfel o colecție de monumente romane care fusese dintotdeauna accesibilă la Pisa și Florența, fără a fi fost niciodată exploatată de nici unul dintre predecesorii săi, nu făcea decît să repete ceea ce maștrii din Reims făcuseră cu o generație mai înainte.

Pe scurt, apogeul clasicismului medieval a fost atins în contextul general al stilului gotic, așa cum apogeul clasicismului din veacul al XVII-lea, reprezentat de Poussin, a fost atins în contextul general al barocului, iar cel al clasicismului de la sfârșitul veacului al XVIII-lea și începutul veacului al XIX-lea, reprezentat de Flaxman, David sau Asmus Carstens, în contextul general al „sensibilității romantice“.

III

Spre deosebire de Protorenașterea discutată în secțiunea precedentă, a doua dintre cele două mișcări renaștentiste la care ne-am referit la începutul acestei discuții poate fi numită „protoumanism“ — cu condiția ca termenul de „umanism“ să nu fie considerat drept sinonim cu unele concepte generale de felul respectului pentru valorile umane, individualismului, secularismului sau chiar liberalismului, ci definit în mod limitat ca un ideal cultural și educațional specific. Acest ideal, ca să-l cităm pe cel mai mare susținător medieval al său, Ioan din Salisbury (m.1180), se întemeiază pe convingerea că „Mercur nu trebuie smuls din brațele Filologiei“: sau, într-un limbaj mai puțin poetic, că este necesar să se păstreze — sau să se restaureze — legătura dintre gândirea clară și exprimarea ei cultivată, dintre rațiune și elocință, dintre *ratio* și *oratio*, care fusese postulată de către clasici de la Isonocrate până la Cicero⁵⁴.

Astfel înțeles, umanismul concepe educația liberală (*liberalia studia*, după cum apare la Ioan din Salisbury, *studio humanitatis*, ca să folosim termenul academic ulterior care supraviețuiește în expresia noastră „umanioarele“)⁵⁵ ca pe o cultivare a tradiției clasice mai curînd din punctul de vedere al omului de litere și al omului de gust decît ca pe o simplă exploatare a ei în beneficiul logicianului, politicianului, juristului, doctorului sau omului de știință. Și astfel înțeleasă, 88

din polifonia culturii din secolul al XII-lea se poate într-adevăr izola o temă „protoumanistă“, alcătuind un soi de contrapunct în raport cu resurrecția artei clasice pe care am ajuns s-o cunoaștem sub denumirea de Protorenaștere.

Resurrecția artei clasice și-a avut obârșia, ne reamintim, în Sudul Franței, Spaniei și Italiei, ceea ce este adevărat și în cazul multor altor forme de efort cultural; dar virtual absentă de pe scena mediteraneană a fost o resurrecție analogă în ceea ce putem numi (cu precauția necesară împotriva riscurilor de care e pîndit transferul de termeni moderni în trecutul îndepărtat) *les belles lettres*. „La Paris“, spune un moralist nemulțumit, „clericii se preocupă de artele liberale; la Orléans, de literatură clasică; la Bologna, de cărțile juridice; la Salerno de cutiile de pilule, iar la Toledo de demoni, dar nicăieri de morală“⁵⁶. Și, cu cîteva îndreptări — adăugînd în special Montpellier și, mai tîrziu, Padova la „Salerno“ și „Toledo“ și interpretînd „Orléans“ ca simbolul unei arii mult mai largi — putem considera că această schiță sumară corespunde în mod destul de exact realității.

În orbita exemplificată prin „Bologna, Salerno și Toledo“, interesul intelectual era concentrat tocmai asupra acelor subiecte care nu intră în categoria de *studia humanitatis*. Și numai în aceste domenii neumanistice — mai toate ramuri ale filosofiei, jurisprudenței, matematicii, medicinei, ca și științelor naturale care, îndeosebi în centrele din sudul Italiei și Spaniei, cuprindeau astrologia și ceea ce astăzi am numi cercetarea ocultului — au avut loc renașterile clasice autentice.

E de la sine înțeles că toate textele grecești traduse (mai ales în Spania) din surse arabe intermediare aveau un caracter pur științific sau „filosofic“, dar printre autorii care, mai întîi la curțile lui Gulielm I și Roger I ai Siciliei, ajung să fie traduși direct din originalul grecesc nu putem găsi nici un eseist, orator sau poet⁵⁷. Numeroasele *Artes poeticae* și *Artes versificatoriae* produse în Franța și Anglia în secolul al XII-lea și

la începutul celui de-al XIII-lea n-au nici un echivalent în Italia pînă la *De vulgari eloquentia* a lui Dante⁵⁸. Iar poeții de limbă latină din Italia se limitau aproape în exclusivitate la subiecte istorice, politice și științifice. Versurile lor — și pînă la Petrarca mai toate erau niște biete versuri chinuite — tratează isprăvile lui Robert Guiscard, virtuțile Mathildei de Toscana, triumful pisanilor în Mallorca, sau, pe de altă parte, subiecte medicale precum „cele patru temperamente” sau Băile de la Puteoli. Autorul acestei din urmă lucrări, Petru din Eboli, izbutește chiar să introducă în scrierea sa curat politică *Liber in honorem Augusti* (un panegiric al împăratului Henric al VI-lea) un doctor din Salerno care, ispășindu-și caracterizarea nemăgulitoare a rivalului lui Henric, Tancred din Lecce, ține o lungă conferință despre embriologie și cauzele malformațiilor monstruoase⁵⁹.

Nici un poet italian de expresie latină din secolul al XII-lea nu s-a gîndit să recurgă la mitologia sau legenda clasică⁶⁰. Acest domeniu de interes pare a fi fost acaparat, cum s-ar spune, de către cei ce practicau *ars dictandi* sau *ars dictaminis* (redat poate cel mai bine prin „arta scrierii scrisorilor”), unde motivele mitologice și alte motive clasice erau utilizate ca aluzii erudite, și de către poeții de limbă vulgară, mai cu seamă în sudul Italiei, ale căror opere se disting uneori printr-un parfum ovidian transmis în mare măsură prin intermediul influenței provençale. Cînd, la sfîrșitul veacului următor, Guido delle Colonne a simțit dorința de a le oferi contemporanilor săi educați („qui grammaticam legunt”) o versiune latină la zi a acelei teme permanent populare, distrugerea Troiei, nu și-a putut-o realiza decît parafrazînd un roman compus de către un normand cu peste o sută de ani în urmă. Iar splendorii hexametri ai lui Petrarca în care descrie statuile zeilor clasici din cîntul al III-lea al *Africii* sale se bazează în mare măsură tot pe un tratat mitografic al unui englez din veacul al XII-lea⁶¹.

Intr-adevăr, protoumanismul, spre deosebire de Protorenăștere, a apărut într-o zonă depărtată de aria mediteraneană — regiunile nordice ale Franței, cu Burgundia alcătuind un soi de district de frontieră, Germania vestică, Țările de Jos și îndeosebi Anglia.

În această zonă — romanizată, dar nu realmente romană, și suprapunându-se în linii mari Imperiului carolingian plus Insulele Britanice — se poate spune că renașcentistii din secolele al XI-lea și al XII-lea și-au început activitatea de unde și-au încetat-o bărbați ca Alcuin, Eginhard, Theodulf din Orléans sau Lupus din Ferrières. Privind Antichitatea mai degrabă ca pe o icoană sacră decât ca pe portretul unui strămoș, ei nu erau dispuși să negligeze sau să lase în părăsire valorile asociative și emoționale ale moștenirii clasice în favoarea aplicabilității ei practice și intelectuale. Numai un „nordic“ ar fi putut scrie o scrisoare ca aceea adresată în 1196 de către episcopul Conrad din Hildesheim bătrînului său profesor, Herbord — o scrisoare plină de atîta mîndrie fiindcă Italia se găsea pe atunci în mîinile germanilor, dar și de atîta admirație respectuoasă și credulă pentru tot ceea ce scriitorul auzise despre ea la școală „ca prin oglindă, în ghicitoră“ (Conrad nu se sfiește să amestece metaforele în entuziasmul său pentru Sfîntul Pavel și lumea clasicilor deopotrivă) și acum „vedea față către față“: Cannae, unde fuseseră uciși atît de mulți nobili romani, încît inecele lor umpleau două banițe; dar și o cetate întemeiată de Thetis, mama lui Ahile, și purtîndu-i numele; orașelul Giovenazzo, „locul de naștere al lui Iupiter“; Muntele Parnas și fîntîna hipocrenă, sălașul Muzelor; și toate uneltele miraculoase născocite de cel mai mare dintre magicieni, Virgiliu⁶².

Astfel, în timp ce reînvierea mediteraneană a jurisprudenței romane și a științei și filosofiei grecești exercita o influență extraordinară asupra vieții intelectuale din Nord (e de ajuns să menționăm, numai în secolul al XII-lea, bărbați ca Ivo din Chartres și Bernold din Constanza, specialiș-

tii în drept canonic; Abelard și Gilbert de la Porée, dialecticienii; Bernardus Sylvestris și Guillaume de Conches, filosofii morali și naturali; Alanus de Insulis, metafizicianul; Adelhard din Bath, omul de știință), această influență mai degrabă a promovat decât a împiedicat răspîndirea aspirațiilor și activităților „umaniste” (chiar și Gauthier de Châtillon, să nu uităm, și-a început cariera ca student în drept la Bologna). Se poate spune că la unii, ca Alanus de Insulis bunăoară, însăși distincția dintre filosofie și *belles lettres* încetase să existe; la alții, ca Ioan din Salisbury, o aversiune instinctivă față de acea metodă dialectică, tot mai răspîdită în vremea și în jurul său, care avea să ducă la scolasticism, așa cum îl cunoaștem, slujea numai să le adîncească devoțiunea față de *liberalia studia*. Și aproape oriunde pe teritoriul nordic găsim o reafirmare a bunei limbi latine atît în proză cît și în versuri; o reintensificare a interesului pentru mitul și legenda clasică; și, în privința artei, apariția a ceea ce, fără nici o ezitare, ar trebui să numim atitudinea „estetică”⁶³ — o atitudine cînd colorată de sentiment (să nu uităm că literatura națională engleză a început cu un poem provocat de experiența cutremurătoare a ruinelor romane), cînd aproape arheologică: în loc de a trezi instinctul imitativ al arhitectului, sculptorului și cioplitorului în piatră, vestigiile trecutului clasic solicitau gustul colecționarului, curiozitatea savantului și imaginația poetului.

Cu mult înainte ca Frederic al II-lea să achiziționeze bronzuri și marmuri clasice pentru castelele sale, Henri de Blois, episcop de Winchester între 1129 și 1170, importase de la Roma și instalase în palatul său un număr de „idoli” executați de artiști păgîni „subtili et laborioso magis quam studioso errori”. Cu mult înainte ca Ristoro d'Arezzo, scriind pe la 1280—1290, să fi lăudat specialitatea orașului său natal, strălucitoarele vase „aretine” care — admirabil decorate cu „putti înaripați, scene de luptă și ghirlande de fructe” — „îi fac să amețească pe *cognoscitori*” 92

și par „fie plăsmuite de zei, fie coborâte din cer“, un vizitator englez al Cetății Eterne, magistrul Gregorius din Oxford, își petrecea bună parte din timp descriind și chiar măsurînd edificiile clasice și se abandonase în asemenea măsură „farmecului magic“ (*magica quaedam persuasio*) al unei frumoase statui a Venerei, încît se simțea obligat s-o viziteze din cînd în cînd, în ciuda distanței considerabile la care se afla de locuința unde trăsesese⁶⁴. Iar Hildebert din Lavardin, episcop de Le Mans între 1097 și 1125, celebra măreția ruinelor romane și dumnezeiasca frumusețe a zeilor romani în distihuri atît de șlefuite ca formă și atît de adînci ca simțire, încît au fost multă vreme atribuite unui poet din secolul al XV-lea și sînt încă citate alături de cele din *Antiquitez de Rome* ale lui Du Bellay, deși bunul episcop a avut grijă să sublinieze, într-un fel de palinodie, că distrugerea în asemenea proporții a măreției și frumuseții păgîne a fost necesară pentru a prilejui victoria Crucii⁶⁵.

A luat naștere un tip în întregime nou de literatură arheologică, bunăoară *Graphia aurea Urbis Romae* și *Mirabilia Urbis Romae* (compuse pe la 1150), al cărei conținut tindea să se amalgameze cu expunerile pseudoistorice ca de pildă *Gesta Romanorum*⁶⁶. Și, faptul cel mai important, lumea religiei, legendei și mitologiei clasice a început să prindă viață într-un mod nemaicunoscut — nu numai datorită familiarității crescînde cu sursele (e interesant de observat expansiunea treptată și, dacă putem spune astfel, liberalizarea „listelor de lecturi“ întocmite pentru uzul studenților)⁶⁷, ci și, chiar în mai mare măsură, datorită accentului sporit pus pe instrucțiunea superioară și pe talentul literar ca atare. Înmulțirea școlilor catedrale, a universităților și asociațiilor libere a înlesnit, asemeni academiilor de mai târziu, formarea unei clase de persoane care se considerau în primul rînd *litterati* spre deosebire de *illitterati*, se adresau unul altuia pe același ton pe care descendenții lor spirituali aveau să-l folosească în secolele al XV-lea și al XVI-lea⁶⁸ și —

cu toate că majoritatea lor erau tot clerici și adesea ocupau trepte înalte în ierarhie — manifestau o înclinație caracteristică de a se retrage în beatitudinea însingurării pastorale. Trebuie să ne întoarcem la Cicero, Horațiu și Virgiliu — și, în același timp, să coborâm până la Petrarca, Boccaccio și Marsilio Ficino — pentru a găsi vechea temă „beata solitudo sola beatitudo” tratată cu o sensibilitate introspectivă ca cea dintr-un poem de Marbod din Rennes, care a murit în 1123:

„Rus habet in silva patruus meus; huc mihi
saepe
Mos est abjectis curarum sordibus, et quae
Exeruciant hominem, secedere; ruris amoena
Herba virens, et silva silens, et spiritus aurae
Lenis et festivus, et fons in gramine vivus
Defessam mentem recreant et me mihi reddunt,
Et faciunt in me consistere...”⁶⁹

(„Unchiul meu are o fermă în pădure,/ Unde mă retrag, lepădînd mizeria / tuturor necazurilor ce chinuiesc omenirea./ Iarba înverzită din jurul plăcutei ferme și codrii tăcuți, gingașele/ adieri jucăușe și sprintenul izvor din ierburi/ împrăștează mintea ostenită și mă redau mie pe mine însumi,/ și-n mine mă fac să-mi aflu odihna...”)

Grațiosul (*levis*) Ovidiu, a cărui influență fusese cu totul limitată în Evul Mediu timpuriu, a devenit o „mare putere” în cultura medievală după c. 1100 și a început să fie comentat cu o asiduitate rezervată înainte vreme unor autori mai „serioși” sau mai erudiți, precum Virgiliu sau Martianus Capella⁷⁰. Cunoașterea mitologiei clasice, atât de necesară pentru înțelegerea tuturor scriitorilor romani, a fost sistematic cultivată și în cele din urmă rezumată în „*Mythographus III*” — lucrarea unui învățat englez cunoscut tradițional sub numele de „Albricus din Londra” și fiind poate unul și același cu renumitul scolastic Alexander Neckham (mort în 1217) — lucrare ce avea să rămână manualul mitologic tip pînă la introducerea lui Petrus Berchorius la scrierea sa *Metamorphosis Ovidiana moraliter explanata* (prima 94

versiune compusă pe la 1340, a doua versiune pe la 1342) și *Genealogia deorum* a lui Boccaccio — și avea să fie citită, utilizată și criticată chiar și mai târziu⁷¹. Iar intensitatea entuziasmului cu care autorii latini din veacul al XII-lea s-au confundat în legenda, mitul și istoria pagină poate fi măsurată după intensitatea opoziției stîrnite de acest entuziasm în rîndurile rigoriștilor religioși, dar și filosofici — opoziție care, în mod paradoxal și caracteristic, tinde să se pronunțe cu însăși vocea pe care se străduiește s-o amuțească.

Ideea formulată într-un cuplet săltăreț de către un autor anonim din secolul al XII-lea („Magis credunt Juvenali/ Quam doctrinae prophetali/ Vel Christi scientiae./ Deum dicunt esse Bacchum,/ Et pro Marco legunt Flaccum,/ Pro Paulo Virgilium“)⁷² a fost exprimată de către Bernard din Cluny („Bernardus Morlanensis“) în versuri al căror ritm pur dactilic, sprinten, și ale căror atracțioase rime duble (atît interioare cît și finale) aproape ascund faptul că, tehnic vorbind, avem de-a face cu niște hexametri atent construiți, fiecare vers constînd din exact șaptesprezece silabe:

„Sed stylus ethnicus atque poeticus abjiciendus;
Dant sibi turpiter oscula Iupiter et schola Christi;
Laus perit illius, eminent istius, est honor isti“⁷³.

(„Trebuie să ne lepădăm de stilul păgîn și poetic;/ e o rușine cînd Iupiter și adepții lui Hristos se îmbrățișează;/ lauda celui dintîi e moartă, a acestuia trăiește în slavă“.) Iar cînd Alanus de Insulis tună și fulgeră, pe temeuri filosofice, împotriva epopeilor pseudoclasice a doi contemporani faimoși, *De bello Troiano* a lui Iosephus din Exeter și *Alexandreis* a lui Gauthier de Châtillon, el caută să-și desființeze adversarii într-o sofisticare verbală și prozodică, iar arma cea mai nimicitoare pe care și-o poate imagina este comparația clasică ofensatoare:

„Sed neque gemmarum radius splendore diescens,
Nec nitor argenti, nec fulgure gratius aurum
Excusare potest picturae crimen adultum,

Quin pictura suo languens pallescat in auro.
 Illic pannoso plebescit carmine noster
 Ennius et Priami fortunas intonat; illic
 Maevius in coelos audens os ponere mutum
 Gesta ducis Macedum tenebrosi carminis umbra
 Pingere dum tentat, in primo limine fessus
 Haeret, et ignavam queritur torpescere musam."⁷⁴

(„Dar nici strălucirea nestematelor scăpărătoare de lumină,/ nici luciul argintului, nici cea mai încântătoare scînteiere a aurului/ nu pot scuza crima înrăită a unei picturi,/ astfel încît zugrăveala tînjindă să nu pălească în tot aurul ei./ Aici, Ennius al nostru sporovăiește în cîntecul lui jerpelit/ și urlă nenorocirile lui Priam; dincolo, Maevius al nostru/ îndrăznește să-și cocoațe gura mută în ceruri/ Și, căznindu-se cu umbra versului său tulbure/ să zugrăvească faptele căpeteniei macedonenilor, ostenește,/ Se oprește chiar în colb și se vaită/ că muza-i trîndavă amortește“.)

Condamnarea, însuflețită de nobile sentimente, rostită de Alanus, mai degrabă atestă, așadar, decît contestă vigoarea tendinței exemplificate de obiectele sale⁷⁵. Fascinația poeziei clasicizante și cu atît mai puțin aceea a unei poezii inferioare ca întindere celor două puternice epopei, dar captivantă prin sensibilitate, eleganță și concizie, nu era micșorată de protestele unui evlavios. Marbod din Rennes și Hildebert din Lavardin (a cărui *Elégie la surghiunul său*, compusă la pierderea episcopatului, nu e mai puțin elocventă decît mai cunoscuta sa *Par tibi, Roma, nihil*⁷⁶) au fost menționați mai sus ca maeștri ai pastorelei și ai elegiei, dar două generații după ei, chiar în timpul vieții lui Alanus de Insulis, se poate să fi fost scrisă — probabil de către Matthieu de Vendôme, autorul unei mult citate *Ars poetica* și al unui erudit *Comentariu despre Ovidiu* ca și al unui *fabliau* spiritual intitulat *Milo* — o epigramă despre Hermaphroditus care a deținut un loc onorabil în *Anthologia Latina* pînă ce Ludwig Traube a demonstrat că e vorba de un produs al secolului al XII-lea⁷⁷.

E de presupus că toate acestea ar putea fi trecute cu vederea ca „poezie de școală“ (deși *Alexandreis* a lui Gauthier de Châtillon nu și-a pierdut puterea de atracție nici până în veacul al XVI-lea, când o porțiune importantă din ea a fost tradusă în pentametri iambici nerimați și utilizată liber în *Tragedia spaniolă* a lui Thomas Kyd)⁷⁸. Dar personajelor mitului și legendei păgâne le-a fost insuflată o viață reală de către autori mai puțin ambițioși dar mai plini de vervă și care n-au încercat să rivalizeze cu solemnitatea lui Virgiliu, Lucan sau Statius sau cu perfecțiunea epigramatică a lui Marțial sau Iuvenal, ci au adaptat cu tot curajul prezentarea subiectelor clasice după moda zilei, folosind mai degrabă versurile rimate decât metrii clasici și îngăduindu-și aluzii de actualitate și întorsături de frază spirituale. Tocmai asta îl atrage încă pe cititorul modern în cîntecele goliarzilor și în lucrări atît de vicioase precum *Carmen de Leda*, unde Leda în persoană își povestește autorului (englez) pățania ca să-l consoleze în propria-i dragoste nefericită pentru o fată pe nume Albors⁷⁹; în fermecătoarea *Danaë*, unde, la o întîlnire a zeilor la vreme de primăvară, Apolo stîrnește simțirile amoroase ale tovarășilor săi olimpici, cîntînd iubirile muritorilor faimoși, și-n cele din urmă se comportă ca un Pandaros față de Iupiter și fiica lui Acrisios; și în poezia mai incîntătoare *Dezbatere dintre Elena și Ganimed*, unde Elena, asistată de Natură, apără dragostea normală, în timp ce Ganimed, susținut de Gramatică (sau, cum am zice noi, de Filologie), elogiază celălalt tip, aproape la fel cum făcuse Platon în *Fedru*:

„Ludus hic quem ludimus
A diis est inventus
Et ab optimatibus
Usque adhuc retentus.

Rustici, qui pecudes
Possunt appellari,
Hi cum mulieribus
Debent inquinari.“⁸⁰

(„Zeii au născocit jocul pe care-l jucăm,/ Și de partea-i sînt pînă-n ziua de azi/ toți bărbații de rang înalt./ Țărănoii, cărora vite/ le poți spune,/ n-au decît cu femeile/ să se pîngărească.“)

Ne putem lesne închipui că entuziasmul pentru lumea clasică îi molipsea și pe cei care nu puteau citi deloc latinește. El a determinat nenumărate prelucrări de subiecte clasice în limbile vulgare, făcînd astfel accesibile societății alese lumea Greciei și Romei antice; e de ajuns să menționăm (în afara unor lucrări cu caracter pur istoric precum *Histoire ancienne* bazată pe *Historia antiqua adversus paganos* de Orosius, *Li Fet des Romains* și numeroasele „Cronici“ fie ale întregii lumi, fie ale anumitor țări care pretindeau deopotrivă că își trag obîrșia din Antichitatea clasică) *Roman de Troie* și *Roman d'Enéas* de Benoît de Sainte-More, anonimul *Roman de Thèbes* și *Roman d'Alixandre* de Lambert Li Tors.

Curînd după 1300 nu numai înțelepciunea contrafăcută din așa-zisele *Dicta Catonis*, ci chiar povestirile autentice narate în *Metamorfozele* lui Ovidiu — deși împovărate de moralizări interminabile — erau accesibile în versiuni franceze⁸¹, iar în restul veacului al XIV-lea s-au făcut traduceri demne de tot respectul din Tit Liviu, Valerius Maximus, Seneca, Aristotel etc., multe dintre ele întreprinse la porunca lui Carol al V-lea al Franței. Pînă la urmă, întreaga masă de informație mitologică, legendară și istorică a ajuns să fie absorbită, augmentată, digerată și denaturată în acel formidabil flux de *Unterhaltungsliteratur*, semipoetic, semididactic, care mergea de la *Roman de la Rose* prin *Bestiaire d'Amour* și *Echecs amoureux* pînă la, să zicem, *Epître d'Ot-héa* a Christinei de Pisan; iar după ce protoumanismul lumii transalpine și-a jucat rolul în formarea umanismului real din Italia, acest flux a mai fost îngroșat de către parafrazele și traducerile franceze, engleze și germane din Petrarca și Boccaccio.

În ceea ce privește artele reprezentative, influența protoumanismului, difuzându-se de la Nord spre Sud, s-a întrepătruns cu aceea a Proto-renașterii care, după cum am văzut, s-a răspândit în direcția opusă, iar efectul combinat al acestor două mișcări complementare a dus la ceea ce putem numi „reactivarea” atât a motivelor cât și a conceptelor clasice.

Arta carolingiană, după cum ne reamintim, a reînviat și reutilizat zeci de „imagini” în care forma clasică era fericit asociată cu conținutul clasic și adeseori nu numai că a înzestrat aceste imagini cu o forță expresivă în întregime străină de prototipurile lor, dar, totodată, așa cum spuneam, „le-a îngăduit să evadeze din contextul lor original fără a-și părăsi natura originală”. Semnificația iconografică a acestor imagini a rămas însă neschimbată. Transformarea, bunăoară, a lui Orfeu în Hristos, a Polimniei în Fecioara Maria⁸², a poetilor clasici în evangheliști, a Victoriilor în îngeri, devenise un fapt împlinit în arta creștină timpurie, și carolingienii nu par a fi mers mai departe în această direcție. Imaginile clasice au fost fie lăsate, așa zicînd, *in situ*, ca în cazurile cînd manuscrisele miniate erau copiate în întregime lor, fie puse în slujba unui scop diferit (drept care erau transpuse și într-un material diferit), ca în cazul pastoraletelor virgiliene ce ornează *flabellum*-ul din Tournus, al cameelor simulate înfrumusețînd paginile cu evangheliștii din Evangheliarul Ada sau — ca să aducem două exemple încă nementionate — ca în cazul farfuriilor circulare de argint executate pentru Theodulf din Orléans și cunoscute nouă din descrierea sa, una ca un fel de *Mappa mundi* înfățișînd personificările pămîntului și oceanului, cealaltă un „Pom al Artelor liberale”, fiecare reprezentată cu atributele ei (Astronomia, de pildă, cu un disc care trebuie să fi arătat ca o hartă cerească dintr-un manuscris *Aratea*)⁸³; sau, în sfîrșit, erau trecute în narații biblice, unde nu fuseseră tolerate mai

Înainte, ca în cazul — lăsând la o parte multe dintre personificările care abundă în Psaltirile de la Utrecht și Stuttgart — figurilor Soarelui și a Lunii, a Oceanului și a Terrei, în numeroase Răstigniri (fig. 16, 20, 63).

Nicăieri însă în arta carolingiană nu ni se pare a întâlni un efort de a transmite unei imagini clasice date o semnificație diferită de cea cu care a fost investită de la bun început: un Atlas sau un zeu fluvial din Psaltirea de la Utrecht își poate depăși incomparabil modelul ca însuflețire și expresivitate, dar rămâne tot un Atlas ori un zeu fluvial; avem de-a face mai degrabă cu citate sau parafraze, oricât de artistice sau de spirituale ar fi ele, decât cu reinterpretări. Dimpotrivă — fapt încă și mai important — nicăieri în arta carolingiană nu ni se pare a întâlni un efort de a inventa o formulă care să poată transpune un text clasic (sau laic) dat într-o figuratie nouă: ori de câte ori existau ilustrații ale unor asemenea texte, ele erau copiate și recopiate fără preget; când nu existau, nu erau inventate⁸⁴.

În ambele aceste privințe, apariția simultană a Protorenasterii și a protoumanismului a produs o schimbare esențială. După cum am văzut, sculptorii din secolele al XI-lea, al XII-lea și al XIII-lea repetau la un nou nivel ceea ce artiștii creștini timpurii făcuseră pe o scară atât de mare, dar ceea ce urmașii lor carolingieni se abținuseră în mod atât de frapant să facă: ei au supus originalele clasice unei *interpretatio christiana*, în accepția de aici a termenului *christiana* înținz, pe lângă ceea ce se poate găsi în Scripturi sau în hagiologie, tot felul de concepte care țin de filosofia creștină. Antoninus Pius, reamintim, a fost transformat în Sfântul Petru, Hercule în Tăria sufletească, Fedra în Fecioara Maria, Dionisos în Simion; *Venus Pudica* a putut fi schimbată în Eva, iar *Terra* în Luxură⁸⁵.

Totodată însă conceptele, personajele (reale sau imaginare) ca și narațiunile clasice (istorice sau mitice) au ajuns să fie picturalizate într-o 100

manieră total independentă de izvoarele reprezentative clasice. Cele patru Elemente și cele șapte Arte liberale, Socrate și Platon, Aristotel și Seneca, Pitagora și Euclid, Homer și Alexandru cel Mare, Piram și Tisbe, Narcis și Europa, eroii războiului troian și toți zeii clasici erau zugrăviți fie în conformitate cu convențiile familiare artistului și provenind din arta și din viața vremii sale, fie pe baza descrierilor verbale — care, întâmplător, erau furnizate în cea mai mare parte de surse mai degrabă secundare decât primare; în contrast cu marele număr de compilații, comentarii și parafraze postclasice prevăzute cu ilustrații de către miniaturistii medievali, nu ne-au parvenit din Evul Mediu⁸⁶, decât trei *Virgiliu* sărac ilustrați și mai nici un *Ovidiu* ilustrat.

Toate aceste ilustrații stau mărturie unui fenomen curios și, după mine, de o însemnătate fundamentală, care ar putea fi descris ca „principiul disjunției”: ori de câte ori în Evul Mediu matur și târziu o operă de artă își împrumută forma de la un model clasic, această formă e aproape invariabil investită cu o semnificație neclasică, îndeobște creștină; ori de câte ori în Evul Mediu matur și târziu o operă de artă își împrumută tema din poezia, legenda, istoria sau mitologia clasică, această temă este absolut invariabil prezentată într-o formă neclasică, îndeobște contemporană.

Într-o oarecare măsură, acest „principiu al disjunției” pare să funcționeze și în literatură. Scurte poeme atât de „convingător” antice ca *Hermaphroditus* al lui Matthieu de Vendôme nu sînt prea frecvente, iar epopeile clasice atât în limbaj și prozodie cit⁷ și în conținut sînt în minoritate față de prelucrările legendelor și miturilor clasice chiar în latina medievală ori într-una dintre limbile vulgare (pe cînd poemele didactice ca *Anticlaudianus* de Alanus de Insulis ori *Liber mathematicus* de Bernardus Silvestris ne pot frapa printr-o versificație clasică aproape impecabilă și printr-un vocabular premeditat clasic). *De bello*

troiano al lui Josephus din Exeter, despre care s-a spus că „nimeni n-a înțeles mai bine regulile genului de la Lucan încoace” și care, spre deosebire de Gauthier de Châtillon, evită cu scrupulozitate nu numai orice referință specifică la credința creștină, ci și — cu o excepție stimulată de patriotism — orice alt anacronism, a fost calificat ca „aproape unic”⁸⁷.

În artele reprezentationale din Evul Mediu matur și târziu, „principiul disjuncției” se aplică însă aproape fără excepție sau numai cu excepții justificabile prin împrejurări speciale; de aici rezultă paradoxul că — abstracție făcând de deosebirea generică, astăzi familiară, dintre sculptură și pictură — un stil intenționat clasicizant se întâlnește mai degrabă în sfera ecleziastică decât în cea laică, în decorația bisericilor, mănăstirilor și obiectelor liturgice mai degrabă decât în reprezentările subiectelor mitologice sau clasice de altă natură care împodobeau pereții somptuoaselor locuințe particulare și care animă interesantele „cupe hanseatice”⁸⁸, ca să nu mai pomenim de miniaturile din manuscrisele laice.

În imaginile ce însoțesc *Comentariul la Martianus Capella* datorat lui Remigius din Auxerre — care, deși compus în secolul al IX-lea, n-a început să fie ilustrat înainte de 1100 aproximativ — Iupiter e reprezentat sub chipul unui domnitor tronînd, iar corbul care, conform textului, îi aparține ca pasărea lui sacră augurală e înconjurat de un mic halo elegant din cauză că ilustratorul a asimilat involuntar imaginea unui suveran tronînd și însoțit de o pasăre sacră cu cea a papei Grigore vizitat de porumbelul Sfîntului Duh. Apolo — reprezentat, și el, cu fidelitate față de indicațiile textului — merge în ceva ce seamănă cu un car țărănesc și poartă în mîini un soi de buchet de flori din care răsar figurile celor trei Grații sub forma unor mici busturi (fig. 53)⁸⁹. Eroinele și eroii greci și troieni, tratați ca „barons” și „damsels” în relatările în limbi vulgare ale ciclului troian, evoluează invariabil într-o ambianță medievală, se comportă în conformitate 102

cu moravurile medievale și sînt îmbrăcați în veșminte sau armuri medievale. Ahile și Patrocle ca și Medeea și Iason sau Didona și Enea sînt înfățișați în toiul unor partide de șah. Laocoon, „preotul“, apare tonsurat. Tisbe stă de vorbă cu Píram printr-un zid ce desparte două edificii gotice abreviate și-l așteaptă pe o piatră tombală gotică a cărei inscripție („Hic situs est Ninus rex“) e precedată de indispensabila, pe atunci, cruce (fig. 54)⁹⁰. Pigmalion e înfățișat ca un croitor de mare lux, făcînd ultimele retușuri la un complicat veșmînt medieval pe care l-a procurat pentru frumoasa-i statuie (fig. 55)⁹¹. Iar ocazional, un pasaj corupt sau ambiguu formulat dintr-un text mitografic îl putea duce pe candidul ilustrator — adeseori pînă și în secolele al XV-lea și al XVI-lea, cînd anumite surse medievale sau derivatele lor continuau să fie folosite chiar în Italia — la răstălmăciri care-l nedumeresc și-l amuză deopotrivă pe privitorul modern.

Erori de acest tip fac ca Vulcan, „nutritus ab Sintiis“ (adică de locuitorii insulei Lemnos, unde a aterizat după ce a fost prăvălit de pe Muntele Olimp), să fie înfățișat în compania fie a unor nimfe (fig. 38), fie a unor maimuțe, din cauză că *ab Sintiis* din *Comentariul la Virgiliu* al lui Servius — un *hapax legomenon* în literatura latină — a fost citit greșit ca *ab ninfis* sau *ab simiis*⁹²; ca zeița Cibela să fie arătată trecînd printr-un peisaj ornat în mod absurd cu taburete și scaune goale, din cauză că, datorită greșitei plasări a unui semn abreviativ, fraza *sedens fingatur* („trebuie să fie pictată șezînd“) a fost alterată în *sedes fingantur* („scaune trebuie să fie pictate“)⁹³; sau ca Venus, ieșind din mare, să fie reprezentată ținînd în mîna o pasăre de mari proporții și nu o scoică marină, din cauza alterării unui cuvînt din *Metamorphosis Ovidiana* a lui Berchorius: descriînd-o pe Venus ca „in mari natans et in manu concham marinam continens, quae rosis era ornata et columbis circumvolantibus comitata“ („înotînd în mare și ținînd o scoică marină în mîna dreaptă, împodobită cu roze și înconjurată de porum-

bei zburind în juru-i"), cuvintele *concham* (sau *concam*) *marinam* au fost greșit citite ca *aucam marinam*, „gîscă de mare” (fig. 56); și cel puțin într-un caz — frumosul, dar puțin cunoscutul *Ovide moralisé* din Biblioteca Universității de la Geneva — un ilustrator de o inteligență mai puțin obișnuită, dîndu-și toată silința să diferențieze această „gîscă de mare” de gîsca de uscat obișnuită, a mers pînă acolo încît a prevăzut-o cu o coadă de pește și cu solzi (fig. 57)⁹⁴. În alt grup de manuscrise și incunabule, o alterare și mai complicată a aceluiași text, cu *concam marinam* deformat aparent în *canam laminam* și cu punctuația dintre *continens* și *quae rosis* omisă, a dus la transformarea scoicii marine într-o tăbliță (cu un mic cîntec de dragoste scris, firește, pe ea); și tocmai această tăbliță, iar nu zeița, e cea care apare „împodobită cu roze și înconjurată de porumbei” (fig. 58)⁹⁵.

Deși nu cunosc vreo excepție la regula după care temele clasice transmise artiștilor medievali prin texte au fost modernizate anacronistic, există unele cazuri în care celălalt aspect al „principiului disjuncției” — regula potrivit căreia imaginile clasice cunoscute de către artiștii medievali prin experiență vizuală nu își păstrează semnificația originală, ci sînt supuse unei *interpretatio christiana* — a fost anulat. Tocmai la aceste cazuri mă gîndesc cînd vorbesc de excepțiile care pot fi justificate de împrejurări speciale, ele putîndu-se într-adevăr reduce la zone bine definite de interes practic sau cu semnificație iconografică.

E în primul rînd — abstracție făcînd, firește, de ilustrațiile științifice și de fenomenul unic al monedelor și statuilor executate după comanda personală a lui Frederic al II-lea, în care caz modelele romane au fost supuse la ceea ce se poate numi o *interpretatio imperialis* și nu unei *interpretatio christiana* — domeniul special al glip-tografiei. Pietrelor prețioase și semiprețioase li s-au atribuit totdeauna proprietăți medicale și magice, iar influența crescîndă a pseudoștiinței 104

arabe a întărit credința că eficacitatea acestor proprietăți ar putea fi sporită prin gravarea de imagini mitologice sau (ceea ce în majoritatea cazurilor înseamnă același lucru) astrologice pe nestematele adecvate — credință caracterizată drept „nu foarte lăudabilă, dar nici pe de-a-n-tregul contestabilă” de către un mare naturalist din secolul al XIII-lea, Thomas din Cantimpré. Prin intermediul lapidariilor și enciclopediilor, semnificația unor atare imagini a devenit la fel de familiară Evului Mediu ca și „virtuțile” pietrelor înseși; și putem lesne vedea cum cameele clasice care prezentau subiecte de acest tip au fost copiate — și, poate, uneori falsificate — cu intenția de a li se păstra iconografia (și prin urmare magia) precum și destinația. Albertus Magnus descrie un mare număr de obiecte pe care și astăzi le desemnăm, cu un cuvânt de origine arabă, ca „talismane”. Gravată pe un anume tip de piatră, imaginea lui Saturn îi dăruiește purtătorului bogăție și putere, cea a lui Iupiter, o personalitate plăcută, cea a lui Mercur, elocință și simț al afacerilor; Pegas ameliorează priceperea călăreților și sănătatea cailor lor; Hercule omorînd leul din Nemea asigură victoria în război; Perseu cu capul Meduzei oferă protecție împotriva furtunilor cu trăznete⁹⁶.

Să nu uităm însă că de cele mai multe ori aceste talismane erau produse pe baza descrierilor verbale găsite în lapidarii, și nu prin imitarea directă a gemelor clasice autentice. Când erau puși în fața unor asemenea originale, patronii și artiștii medievali manifestau aceeași înclinare, din neștiință sau intenționat, de a răstălmăci subiectul, ca atunci când o Victorie înaripată era însoțită de cuvintele lui Maleahi: „Ecce mitto angelum meum” sau când Poseidon și Atena au fost rebotezați „Adam și Eva”. Și chiar atunci când subiectul și-a păstrat identitatea, încă i se putea transmite un simbolism creștin mai puțin palpabil, dar nu mai puțin definit. Când o camee cu portretul împăratului August a fost plasată în centrul așa-numitei Cruci a lui Lothar din Tezaurul

de la Aachen, operația nu s-a făcut în ciuda, ci tocmai datorită faptului că a fost recunoscută ca portret al unui împărat.⁹⁷

În al doilea rând, avem domeniul la fel de special al personificărilor sau divinităților menite să indice o anumită regiune sau localitate importantă pentru narație; și, îndeosebi, cel al idolilor păgini, care de obicei erau redați mai mult sau mai puțin exact cînd îi cerea contextul. Ei figurează, în primul rând, în narațiile biblice sau hagiologice care presupun adorarea, repudierea sau distrugerea lor și în acele reprezentări ale Idolatriei care o înfățișează în actul adorării unui „chip cioplit“, primul exemplu cunoscut de acest tip fiind unul dintre cele douăsprezece reliefuri circulare de pe portalul central al catedralei Notre-Dame din Paris (pe la 1200), unde ea adoră, în locul obișnuitei „statui pe o coloană“, o camee clasică mărită pînă la dimensiunile unui portret-bust; și mai figurează, în mod secundar, ca indicații ale unui mediu necreștin sau ca aluzii la o stare nedorită a cugetului sau trupului, exemplu clasic de acest tip fiind *Spinario*. Vizibilă de-a lungul întregului Ev Mediu și plasată la înălțime pe o coloană (astfel încît expunerea frapantă a organelor sale genitale i-a făcut pe observatori să-l interpreteze ca pe o imagine a lui Priap), această figură constituie ceea ce s-a numit „idolul prin excelență“, și ea revine persistent în arta medievală nu numai ca idol în sensul restrîns al cuvîntului, ci și, bunăoară, ca o personificare a bolii, a nebuniei, a viciului în general (acesta din urmă străpuns, într-un caz, de cîrja unui episcop pios), și ca personificare a lui Martie, lună care (din rațiuni etimologice și empirice) era asociată cu trezirea instinctelor erotice în „animalul mascul“⁹⁸.

Despre toate celelalte imagini medievale derivate direct sau indirect din modele clasice, inclusiv centaurii, sirenele și scenele de vînătoare („diabolus venator est“) omniprezente, mai rarii Cupidoni și unele subiecte atît de sugestive ca „Fata călare pe berbec“⁹⁹, putem presupune fără

nici un risc că — exceptând cazurile de crasă neînțelegere — tuturor li s-a suprapus o semnificație „creștină“ de un fel sau altul, indiferent dacă serveau la simbolizarea vreunui concept moral sau doctrinal sau pur și simplu făceau parte din acel *speculum naturae* care își avea locul său legitim în teologia Evului Mediu matur. Iar când anumite cazuri — ca timpanul catedralei Saint-Ursin din Bourges ori sarcofagul episcopului Arnulf din Lisieux (fig. 24), deja menționat — par a sfida încă orice interpretare, sînt toate șansele ca eroarea să se datoreze mai degrabă cunoștințelor noastre mărginite și modului simplist de aplicare a „legii disjuncției“ decît „legii disjuncției“ ca atare ¹⁰⁰.

În sprijinul generalizărilor îndrăznețe cu care începe paragraful precedent, aș vrea să discut cîteva cazuri specifice aduse ca dovezi contrarii: reliefurile de pe fațada bisericii din Schönggrabern; figurile „păgîne“ de pe portalul central al catedralei din Auxerre (canatul stîng); „geniile“ cu torțe întoarse ale Maestrului Wiligelmus, azi montate arbitrar pe fațada catedralei din Modena; medalioanele clasicizante de pe capacul așa-numitului „Kaiserpokal“ păstrat în tezaurul catedralei din Osnabrück; și reprezentările lui Mithra de pe unul din capitellurile mînăstirii de la Monreale.

Reliefurile mai degrabă provinciale de la Schönggrabern (executate pe la 1230, dar, categoric, încă romanice ca stil) reprezintă, pe lîngă un bărbat în luptă cu un monstru și un centaur marin cîntînd la harpă și stînd totodată pe un patruped neidentificabil, trei scene din mitologia clasică concepute în mod evident mai degrabă pe baza experienței vizuale decît a tradiției textuale: Sisif urcînd stîncă pe munte; Tantal întinzîndu-se zadarnic după apă; și Ixion pe roata lui (fig. 59)¹⁰¹. Faptul că Ixion are două capete exprimă pur și simplu, cred eu, învîrtirea lui rapidă pe roată: „Volvitur Ixion et se sequiturque fugitque“ (Ovidiu, *Metamorfoze*, IV, 461). De fapt, duplicarea se întîlnește și în cărțile juridice germane din

secolele al XIII-lea și al XIV-lea, în care persoanele puse să îndeplinească mai multe acțiuni în succesiune rapidă sînt reprezentate tot cu două capete și cu un mare număr de brațe (fig. 60)¹⁰².

Toate aceste reprezentări, nu mă sfiesc s-o afirm, au o semnificație morală, ba chiar una escatologică. Deși ne putem pune întrebarea dacă bărbatul în luptă cu monstrul și centaurul de mare muzical sînt meniți să indice vicii ca *Minia* și *Curiositas* (în terminologia medievală: dedarea la plăcerile spectacolelor și ale „muzicii lumești”), comentariile la Ovidiu și alte texte clasice nu lasă nici o îndoială asupra faptului că Sisif, Ixion și Tantal, torturați în Hades, erau înțeleși ca exemple paradigmatică a trei mari păcate pedepsite în Infern: Sisif e prototipul Mîndriei (din cauză că stîncă lui, rostogolindu-se la vale de îndată ce a fost cărată pînă în vîrf, simbolizează soarta tiranilor care, „quant ilz se sont bien hault montez, ilz en trebuchent soubdainement”); Tantal („le plus chiche du monde”, „cel mai zgîrcit din lume”) reprezintă Avariția; Ixion, vinovat de a a fi încercat s-o violeze pe Iunona, reprezintă Desfrînarea. Iar selecția acestei triade specifice poate fi justificată de faptul că o sursă cu asemenea autoritate ca *Speculum animae* de Sfîntul Bonaventura (pe temeiul lui *I Ioan* 2,16) consideră *superbia*, *avaritia* și *luxuria* drept cele trei ramuri principale ale „Pomului Păcatelor”, celelalte vicii fiind numai crenguțe ale acestor ramuri¹⁰³. Întreaga serie, așadar, dă glas aceluiași mesaj muștrător pe care-l transmit, într-un limbaj nemitologic, atîtea alte produse ale sculpturii romanice; e de presupus că reliefurile de la Schönggrabern au fost plasate pe fațada bisericii în locul sau poate chiar ca parte componentă a unei *Judecăți de Apoi*.

Cu vreo cincizeci de ani mai tîrziu — dată surprinzător de tîrzie și explicabilă numai prin prezența unei renumite colecții de vase de argint clasice, „Le Trésor de Saint-Didier”, în Tezaurul local — găsim printre reliefurile catedralei din Auxerre trei personaje păgîne: Hercule cu 108

pielea leului, un încântător satir, și un Cupidon adormit pe torța sa (fig. 61, 62, 64). Aceste personaje, după cum pare toată lumea de acord, au fost „plasate în mijlocul scenelor biblice fără altă motivare decât frumusețea lor” („placés au milieu des scènes bibliques sans autre motif que leur beauté”) ¹⁰⁴. De notat însă că această situație nu e cîtuși de puțin arbitrară.

Hercule și satirul servesc, așa zicînd, drept frontispicii pentru ilustrarea textului din *Geneza*, 37: 22—28 (Iosif aruncat „în puțul acela din pustie” și vîndut în Egipt) și *Geneza*, 41: 18—24 (visul lui Faraon și încercarea vracilor de a i-l tâlcui). Ambele scene, așadar, implică ideile de Egipt și pustie, iar în gîndirea medievală, atît Hercule cît și satirul erau strîns legați de aceste idei. Doi scriitori atît de notorii ca Cicero și Pomponius Mela menționează un *Hercules Aegyptius* care, după Cicero, era fiul Nilului; și doi mitografi medievali accentuează faptul — important în legătură cu purtarea deloc fraternă a fraților lui Iosif din reliefurile adiacente — că Hercule l-a înlăturat pe regele egiptean Busiris, care avea obiceiul să-și măcelărească oaspeții. Satirul, pe de altă parte, era conceput drept ceea ce s-ar putea numi însuși spiritul pustiei și, îndeosebi, al deșertului egiptean. Dovada vizuală a acestei afirmații e furnizată de ilustrația la *Psalmul* 77 (78): 51—53 [56—58] din Psaltirea de la Stuttgart, care sună astfel: „[Dumnezeu] lovit-a pe toți cei întîi născuți din Egipt... Ridicat-a ca pe niște oi pe poporul său și i-a dus pe ei, ca pe o turmă, în pustie. Povățuitu-i-a pe ei cu nădejde și nu s-au înfricoșat, și pe vrăjmașii lor i-a acoperit marea”. În scopul de a vizualiza ideea de pustie și de a da expresie concretă aluziei Psalmistului la uciderea celor întîi-născuți și la înecarea lui Faraon, ilustratorul Psaltirii de la Stuttgart a utilizat un satir, identificat în mod explicit printr-o inscripție, ca întrupare sau ca *genius loci* al deșertului egiptean (fig. 63) ¹⁰⁵.

Atît Hercule cît și satirul ar părea, așadar, să
 109 între în categoria personificărilor locale sau regio-

nale. Cupidon adormit pe torța lui, pe de altă parte, poate fi explicat ca un caz de *interpretatio christiana* autentică. Plasat chiar la picioarul ușorului ușii pe a cărui față frontală se desfășoară statuetele Fecioarelor înțelepte, el trebuie înțeles ca reprezentând Dragostea trupească, adică viciul luxuriei, cu care clasicul Eros, supranumit *Amor carnalis*, ajunsese a fi identificat în iconografia medievală, păstrându-și totodată attributele clasice: nuditatea, aripile și chiar arcul și torța. În reliefurile de la Auxerre, acest dușman primejdios al virtuții e arătat stînd neputincios la picioarele logodnicilor lui Hristos care „au intrat cu El la nuntă“.

Spiritului medieval, pe deplin familiarizat cu autori ca Seneca și Horațiu, torța îi apărea ca un simbol al ardorii păcătoase, în mod încă și mai grăitor decît arcul și săgețile — astfel încît ilustratorii *Psychomachiei* lui Prudentius, unde, ca attribute ale lui Cupidon, sînt menționate doar arcul și săgețile, au fost înclinați să le suplimenteze cu o torță care, în text, aparține iubitei lui, *Libido* (fig. 65). Trebuie să ținem seama de toate acestea în încercarea de a interpreta cele două reliefuri ciudate și — cu excepția faptului că stînga și dreapta sînt inversate — aproape identice, montate pe fațada vestică a catedralei din Modena (fig. 66,67)¹⁰⁶. Fiecare din ele înfățișează un *putto*, cu picioarele încrucișate, purtînd într-o mîna o cunună și aplecîndu-se asupra unei torțe răsturnate, dar aprinse. Sîntem încredințați că această pereche reprezintă Somnul și Moartea, dar această informație i-o datorăm abia lui Winkelmann și, în primul rînd, lui Lessing. Pînă în secolul al XVIII-lea, chiar și arheologi atît de versați precum Giovanni Pietro Bellori și Jan Gruyter considerau figurile de acest fel ca reprezentări ale lui Cupidon. Fără îndoială că Maestrul Wiligelmus de la catedrala din Modena, activ pe la 1170, nu putea să le fi interpretat altfel, iar faptul că le-a investit cu implicația defavorabilă obișnuită reiese limpede din prezența alături de unul dintre ei a unei păsări 110

care, deși pomenită deseori ca un pelican, este evident un ibis. Ibisul — datorită obiceiurilor lui presupus neplăcute, dintre care predilecția pentru hrană putrezită și aversiunea de a intra în apă curată sint cele mai puțin dezgustătoare — este invariabil luat drept pildă de *homo carnalis*, spre deosebire de „creștinul renăscut din apă și Sfîntul Duh“. E de ajuns să cităm bestiariile și tratatul lui Hugues de Saint-Victor *De bestiis et aliis rebus*¹⁰⁷. De vreme ce contrapartea acestui *Amor carnalis* clar desemnat — probabil Jocus, pe care Horațiu (*Carmina*, I, 2, 34) ca și Prudentius (*Psychomachia*, I, 433) îl menționează ca tovarăș al lui Cupidon, cel dintîi în suita Venerei, acesta din urmă în cea a Luxuriei — și-a pierdut atributul, semnificația lui nu poate fi stabilită cu egală precizie, după cum nu cunoaștem nici contextul căruia îi erau destinate inițial cele două mici reliefuri. E însă mai mult decît probabil că, în acel context, jucau un rol definit de teologia morală.

Figura lui *Amor carnalis*, gol, înaripat și purtînd o torță ne oferă cheia și pentru interpretarea unui monument mai derutant și decît reliefurile de la Schönggrabern, Auxerre și Modena: enigmaticul Kaiserpokal de la Osnabrück, produs cu puțin înainte de 1300 și bine păstrat cu excepția faptului că în secolul al XVI-lea la partea superioară a fost adăugată figura unui împărat (fig. 68)¹⁰⁸. Ca toate pocalurile, el constă dintr-o *cuppa* și un capac, ambele elemente fiind decorate cu cîte douăsprezece medalioane circulare de aceeași mărime; dar în timp ce medalioanele de pe *cuppa* sint toate unicate, capacul prezintă doar șase modele diferite, fiecare medalion făcînd pereche cu medalionul identic diametral opus. Medalioanele de pe *cuppa* (fig. 69—71) înfățișează o serie de cîte șase Vicii și Virtuți, fiecare Virtute adiacentă Viciului corespunzător. Conform schemei stabilite în decorația catedralelor de la Chartres, Paris și Amiens, Virtuțile — totdeauna greu de reprezentat fiindcă, așa cum avea s-o formuleze un poet german, „Virtutea, și-i exactă teorema,/E-un

lucru rău pe care nu-l comiți" — sînt înfățișate ca niște doamne severe șezînd pe tronuri și echipate cu atributele adecvate, pe cînd Viciile sînt exemplificate practic: avem Credința opusă Idolatriei (o femeie adorînd un idol gol așezat pe o coloană); Milostenia opusă Zgirceniei (un avar sorbindu-și din ochi lada cu comori); Înțelepciunea opusă Nebuniei (nebunul tradițional cu o mină la gură și învîrtind o bită în cealaltă); Înțelegerea opusă Vrajbei sau Neîndurării (doi bărbați luptîndu-se); Castitatea opusă Desfrînării (o pereche de îndrăgostiți îmbrățișîndu-se); Smerenia opusă Trufiei (un călăreț trufaș căzînd din șa).

Medalioanele corespunzătoare de pe capac (fig.72) diferă de cele de pe *cuppa* nu numai prin faptul, deja menționat, că ele prezintă numai șase subiecte, ci și prin faptul că produc o impresie vădit clasicizantă. Fiecare medalion conține o figură izolată în întregime goală, iar unul dintre aceste nuduri (fig. 73) este o copie fidelă după o camee clasică înfățișînd un Hercule tînăr, cu barbă, cîntînd din liră (*Hercules Musarum*, fig. 74) în timp ce alta se deosebește de același model numai prin faptul că pielea leului e omisă, iar lira e înlocuită cu o cupă umplută cu struguri¹⁰⁹.

Ținînd seama de această conexiune indiscutabilă și directă cu un original clasic, identitatea lui *Hercules Musarum* n-a fost niciodată pusă sub semnul întrebării; de fapt, s-a crezut că toate cele șase figuri îl reprezintă pe Hercule în diverse travestiri sau încarnări. Această interpretare trebuie înlăturată pentru simplul motiv că una dintre figurile nude (fig. 75, dreapta) este înaripată și ține o torță. Ambele aceste caracteristici, incompatibile cu Hercule, sînt caracteristice pentru acum familiarul *Amor carnalis*, și, pornind de aici, putem presupune cu toată certitudinea că celelalte cinci nuduri reprezintă tot Vicii sub forma unor divinități clasice. Bărbatul echipat cu scut și sulită (fig. 76), departe de a fi un „Hercules Hoplites“, e sigur identic cu Marte, zeul războ- 112

iului, și prin urmare corespunde Viciului Vrajbei sau Neîndurării. Bărbatul ținând un sceptru în mîna stîngă și ceva ce pare a fi o abreviere a „Cerberului cu întreit grumaz” în cea dreaptă (fig. 77, stînga) este Pluto, care, datorită identificării sale eronate, dar foarte vechi, cu Plutus, era considerat ca zeul bogățiilor și totodată ca domn al Infernului, prefigurînd, așadar, viciul Avariției. Bărbatul care se distinge doar printr-un sceptru (fig. 75, stînga) s-ar părea să fie Jupiter, cel mai mare dintre zeii păgîni, corespunzînd prin urmare viciului Trufiei. Figura cu cupa cu struguri (fig. 77, dreapta), e, desigur, Bacchus, care, de vreme ce vinul îl privează pe om de rațiune, joacă rolul Nebuniei; iar Hercule cîntînd la liră — probabil incorect identificat de către observatorii medievali, dar, ținînd seama de înclinațiile lui muzicale și de lipsa bărbii, confundat cu Apolo, „un zeu cu înfățișare de tînăr și cu o harpă în mîini”¹¹⁰ — reprezintă acea muzică „profană” a cărei practicare și savurare erau în genere osîndite ca o manifestare de *curiositas*, frizînd păcatul Idolatriei. Pe scurt, figurile de pe capacul Kaiserpokal-ului, simbolizează, în limbaj mitologic, aceleași șase Vicii care, pe *cuppa*, sînt exemplificate prin manifestările lor din viața cotidiană, acesta fiind motivul pentru care fiecare dintre ele apare de două ori: divinitățile păgîne goale, cu excepția lui Hercule, așa cum a fost reinterpretat de Nicolo Pisano, pot fi echivalente numai cu Viciile (dintre care sînt reprezentate doar șase), iar nu cu Virtuțile. Dacă se acceptă această interpretare, nu mai e nici un motiv să se ridice obiecții împotriva ipotezei, sugerată intens de forma și data vasului, potrivit căreia Kaiserpokal-ul, deși adaptat ulterior unor scopuri laice, a fost destinat inițial să fie potir liturgic.

Figurile lui „Mithra” care apar în mod neașteptat pe unul dintre capitелurile de la Monreale (fig. 78), în sfîrșit, au fost salutate cu adevărate strigăte de triumf de către cei ce cred că arta medievală putea copia imagini păgîne indiferent de semnificația iconografică¹¹¹. Aici, în unul din

marile centre ale cultului creștin avem, pare-se, o imagine ce-l reprezintă pe însuși eroul cultului care la începutul erei noastre era cel mai serios rival al creștinismului: zeul persan al soarelui, Mithra tauroctonul. Și faptul acesta nu demonstrează oare fără putință de tăgadă că sculptorii medievali, cînd erau cucerii de valorile estetice ale unui original clasic, îl utilizau fără a-l investi cu o nouă semnificație?

Că acest capitel e o copie destul de fidelă după un relief roman înfățișîndu-l pe Mithra tauroctonul (fig. 79) nu poate fi pus sub semnul întrebării. Ne putem însă întreba dacă a fost destinat să-l reprezinte pe Mithra tauroctonul și dacă a fost înțeles ca atare. Și că acestei întrebări trebuie să i se dea un răspuns negativ se poate demonstra prin simplul fapt că nici Renașterea însăși nu avea nici o idee despre adevărata semnificație a acestor reliefuri romane, pe care noi am învățat să le recunoaștem ca reprezentări ale lui Mithra. În *locus classicus* pentru Mithra, *Tebaida* lui Statius (I, 719), el e descris ca „răsucind coarnele taurului” (*torquentem cornuam Mithram*), iar nu omorîndu-l propriu-zis. Ca urmare, a fost conceput — și reprezentat — ca luptîndu-se pur și simplu cu animalul, iar nu, așa cum face în reliefuri, străpungîndu-i inima cu un pumnal sau cu o sabie (fig. 80).

Mitografii din Evul Mediu matur nu fac nici o referire la Mithra, și chiar un savant renascentist atît de erudit ca Giglio Gregorio Giraldi, scriind pe la 1540, ca să nu mai vorbim de o mulțime de autori mai puțin distinși, precum Georgius Pictor, Johannes Herold, Vincenzo Cartari sau Natale Conti, îl descrie — după Scholia lui Statius și „Mythographus II” — ca pe un „bărbat cu cap de leu, în veșmînt persan cu tiară, care, cu *ambeles mîini*, ține strîns coarnele unui taur nesupus” („*leonis vultu, habitu Persico cum tiara, ambabus manibus reluctantis bovis cornua retentare [fingebatur]*”). Dimpotrivă, epigrafistul Cyriacus din Ancona (c. 1450), de obicei demn de încredere, pus în fața unui relief mithraic autentic, era atît

de puțin în stare să-l interpreteze, încît, transcriind inscripția de pe el (DEO SOLI INVICTO MITRHE), citește greșit ALTARE în loc de MITRHE. Și chiar în 1591, criticul de artă Gregorio Comanini interpreta un atare relief ca pe o complicată alegorie a agriculturii, considerîndu-l pe Mithra cu boneta lui frigiană drept un „tînăr agricultor”; taurul, cu inima străpunsă de un pumnal, ca o personificare a pămîntului străpuns de plug; șarpele ca reprezentare a planificării inteligente necesare pentru succesul muncilor agricole; cei doi însoțitori ai lui Mithra, Cautes și Cautopates, ca personificări ale zilei și nopții (ceea ce, întîmplător, e aproape adevărat); iar scorpionul drept un simbol fie pentru fertilitatea adormită a pămîntului, din cauză că scorpionul hibernează, fie pentru rouă, din cauză că scorpionului îi place o ambianță umedă. Abia în 1615, excelentul Lorenzo Pignoria, ridiculizînd în mod caustic interpretarea agricolă a lui Comanini, a identificat în mod corect cel mai faimos dintre toate reliefurile mithraice, cel păstrat încă pe Capitoliu (fig. 81)¹¹².

În secolul al XII-lea, așadar, subiectul unui relief cu Mithra nu putea fi în nici un caz interpretat corect și sîntem nevoiți să ne întrebăm care era, în realitate, semnificația intenționată a capitelului. Răspunsul la această întrebare îl dă, cred eu, singura, dar cu totul remarcabila schimbare făcută de sculptorul din Monreale în copierea modelului său roman: a înlocuit boneta frigiană cu un fel de turban de genul acelor atribuite îndeobște personajelor precreștine, în special profeților și marilor preoți din Vechiul Testament. Cu alte cuvinte, sculptorul din Monreale și-a conceput modelul pur și simplu ca pe o jertfă cu vărsare de sînge. Departate de a-l recunoaște pe Mithra ca Mithra și dorind să-l portretizeze ca atare, i-a utilizat acțiunea ca pe un exemplu impresionant, dar anonim, de sacrificare rituală a animalelor care fusese practică atît de evrei cît și de păgîni și pe care creștinismul o înlocuise cu *sacrum sacrificium* al Sfintei Liturghii. Nu mai puțin de trei

asemenea redări ale unei scene de sacrificiu singeros s-au înregistrat în sculptura franceză din secolul al XII-lea, de care școala de la Monreale a fost strâns legată: una la Vézelay (fig. 82), una la Besse-en-Chandesse și una la Charlieu. Toate acestea sînt menite să afirme valabilitatea sacramentală a Euharistiei, problemă de importanță vitală într-o vreme cînd Pierre de Bruys adăugase la celelalte erezii ale sale susținerea că „Sfînta Liturghie nu înseamnă nimic și nu trebuie să fie celebrată”, și cînd mulți adevărați la această opinie blasfematoare chiar și după ce inițiatorul ei a fost ars pe rug în 1132 sau 1133. În cazul mînăstirii de la Saint-Fortunat-de-Charlieu — priorat al abăției de la Cluny, care a fost însuși centrul de rezistență al ereziei petrobrusiene — această intenție polemică e cu deosebire vădită prin faptul că relieful ce reprezintă uciderea rituală de animale e plasat direct sub o reprezentare a Nunții de la Cana atît de asemănătoare cu Cina cea de taină (al cărei *typus* această „primă minune” a lui Hristos fusese încă din primele vremuri ale creștinismului și cu care a fost explicit comparată de către Petru Venerabilul, cea mai mare autoritate teologică a ordinului cluniacens), încît subiectul a fost uneori greșit interpretat de unii istorici de artă¹¹³.

Capitelul „Mithra” de la Monreale mai degrabă confirmă decît contrazice principiul de *interpretatio christiana*. Survenind în contextul unui program care, cu toată complexitatea lui derutantă, e dominat de o antiteză între Vechiul și Noul Testament și de ideea triumfului Bisericii asupra Sinagogii, el ține de o serie de reprezentări care conferă expresie verbală cuvintelor Sfîntului Pavel (*Evrei*, 10:4): „Impossibile enim est sanguine taurorum et hircorum auferri peccata” („Pentru că este cu neputință ca sîngele de tauri și de țapi să înlăture păcatele”).

Începînd din secolele al XI-lea și al XII-lea, așadar, arta medievală a făcut ca Antichitatea clasică să fie asimilabilă, ca să spunem așa, prin descompunere. I-a revenit Renașterii italiene să

reintegreze elementele separate. Dînd Cezarului ce este al Cezarului, arta Renașterii nu numai că a pus capăt paradoxalei practici medievale de restrîngere a formei clasice la conținuturi neclasicе, dar a sfărîmat și monopolul arhitecturii și sculpturii asupra stilizării clasicizante (cu toate că pictura nu le-a preluat *maniera antică* pînă în a doua jumătate a secolului al XV-lea). Și nu avem decît să privim *Bacchus* și *Leda* de Michelangelo, frescele de la vila Farnesina de Rafael, *Venus* de Giorgione, *Danae* de Correggio sau picturile mitologice ale lui Tițian, pentru a deveni conștienți de faptul că în Renașterea italiană matură, limbajul vizual al artei clasice redobîndise statutul unui idiom în care puteau fi scrise noi poeme — întocmai după cum, dimpotrivă, conținutul emoțional al mitologiei, legendei și istoriei clasice a putut reînvia în operele dramatice (inexistente ca atare în cursul întregului Ev Mediu), în poemele epice și, finalmente, în operele consacrate unor subiecte ca Orfeu și Euridice, Cefalos și Procris, Venus și Adonis, Lucreția și Tarquinius, Cezar și Brutus, Antoniu și Cleopatra.

Cînd Mantova secolului al XIII-lea s-a hotărît să-și onoreze ca pe un sfînt patronul laic, pe Virgiliu, prin monumente publice, poetul a fost înfățișat, asemeni reprezentanților artelor liberale de pe Portail Royal de la Chartres, ca un savant sau un specialist în drept canonic medieval așezat în fața pupitrului său și scufundat în scris (fig. 84, 85), aceasta fiind imaginea ce a luat locul lui Hristos în slavă cînd Mantova a decis în 1257 să-și modeleze monedele după *grosso*-ul venețian (fig. 86). Dar cînd în 1499, în chiar pragul Renașterii mature, lui Mantegna i s-a cerut să proiecteze o statuie a lui Virgiliu — destinată să înlocuiască un alt monument despre care se zice că se înălțase în Piazza d'Erne și că fusese distrus de către Carlo Malatesta cu aproape o sută de ani înainte — el și l-a imaginat pe Virgiliu ca pe o figură cu adevărat clasică, stînd cu mîndrie în picioare, înveșmîn-

tat în togă și adresându-se privitorului cu demnitate atemporală a unui Demostene sau a unui Sofocle (fig. 87)¹¹⁴.

V

Această reintegrare a precedat însă — și, după părerea mea, a fundamentat — o reacție generală și radicală împotriva tendințelor clasicizante care prevalaseră în arta Protorenașterii și în scrierile protoumanistice. În Italia, sigiliile și monedele ulterioare *Augustalelor* lui Frederic al II-lea și ceea ce am numit cameele „aparent antice” produse în veacul al XIII-lea au devenit treptat tot mai puțin clasice ca stil în loc să-și accentueze această trăsătură¹¹⁵. Însuși fiul lui Nicolo Pisano, Giovanni, deși foarte sensibil la valoarea expresivă a artei clasice și cutezînd chiar să folosească tipul unei *Venus pudica* pentru reprezentarea Prudenței în amvonul său din Pisa, a repudiat clasicismul formal al tatălui său și a pornit ceea ce s-ar putea numi o contrarevoluție gotică ce avea, în ciuda anumitor fluctuații, să cîștige lupta în cea de-a doua jumătate a secolului al XIV-lea, iar *buona maniera moderna* a lui Jacopo della Quercia, Ghiberti și Donatello a izvorît mai degrabă din acest gotic trecentist decît din tradiția surdinizată a clasicismului lui Nicolo.

În Franța, stilul clasicizant de la Reims — cu unele rare excepții, ca reliefurile de la Auxerre menționate mai sus — a fost înecat de un curent cu totul diferit exemplificat de *Vestirea Mariei* din imediata apropiere a faimoasei *Vizitațiuni* (fig. 40) și aproape contemporană cu ea; iar lângă această *Vestire a Mariei* se poate vedea figura arhanghelului Gavril, executată doar cu vreo zece-cincisprezece ani mai tîrziu, în care echilibrul clasic e abandonat în favoarea a ceea ce se cunoaște sub denumirea de „balans gotic”. Știm cu toții cum a fost purificat ornamentul gotic matur de motivele clasice, cum acantul a făcut loc iederei, frunzelor de stejar și năsturelului și cum capite-

lurile ionice și corintice, continuate și chiar resuscitate în arhitectura romanică, au fost eliminate. Seria de *Constantini* copiați după *Marcus Aurelius*, repetăm, extrem de populari de-a lungul întregului secol al XII-lea, se întrerupe brusc în veacul al XIII-lea (și tocmai în secolul al XVI-lea, sub influența directă sau indirectă a Renașterii italiene, au reînviat în Nord monumentele ecvestre de tip asemănător)¹¹⁶. Iar pe la 1270—1275, un atelier englez, avînd de executat un retable presupus asemănător cu o lucrare de fernerie de la sfîrșitul secolului al XII-lea, dar nedorînd să-i schimbe purul stil gotic matur al figurilor și concentrîndu-și prin urmare eforturile arhaizante asupra cadrului, a încercat să accentueze caracterul „romanice” al acestuia prin includerea de camee clasice simulate¹¹⁷: pe atunci, tendințele clasicizante erau considerate ca ținînd de trecut.

N-ar fi drept să vorbim despre clasicismul de la Chartres și Reims ca despre un „efort zădărnice”. Dimpotrivă, apariția aceluia clasicism „intrinsec” ce a culminat în *Vizitațiunea* de la Reims e nu numai contemporană, ci, într-un anume sens, la fel de esențială ca și apariția acelor tendințe naturaliste care aveau să-l înlăture (se cuvine să ne reamintim din nou spusa lui Goethe despre arta Antichității ca parte a „naturii naturale”); iar acel balans sau ritm care determină concepția goticului matur despre mișcarea umană nu e nimic altceva decît un *contrapposto* clasic deghezat. Dar tocmai această deghezare e importantă. La o figură așezată *all'antica*, umărul de deasupra piciorului ținut vertical (funcția acestuia din urmă fiind comparabilă cu aceea a unei coloane care suportă greutatea antablamentului) se încovoaie; la o figură dominată de balansul gotic, umărul de deasupra piciorului ținut vertical (funcția acestuia din urmă fiind comparabilă cu aceea a unui pilastru transmițînd energie nervurilor bolții) se înalță. Ceea ce fusese rezultatul a două forțe naturale în echilibru devine rezultatul unei forțe supranaturale dominînd suverană: elementul

clasic e atât de complet absorbit, încît devine de nedeslușit.

Observații analoge se pot face și în alte domenii, îndeosebi în cel al literaturii. În cursul veacului al XIII-lea, conținutul filosofiei, istoriografiei și poeziei clasice, deși extraordinar de sporit și popularizat, a ajuns să fie absorbit în sistemul matur medieval de gîndire, de imaginație și de expresie în mod tot atât de complet ca și contrapostul clasic în „balansul gotic”, iar forma lingvistică a scrisului latinesc s-a emancipat total de modelele clasice. Spre deosebire de Bernard din Chartres, de Ioan din Salisbury, de Bernardus Silvestris sau de Alanus de Insulis, marii scolastici din secolul al XIII-lea și al XIV-lea nu și-au mai modelat stilul după proza lui Cicero sau Suetonius, încă și mai puțin după versurile lui Virgiliu, Horațiu, Lucan sau Statius. De fapt, însuși ascendentul scolasticii, pătrunzînd și modelînd toate fazele vieții culturale, a contribuit, mai mult decît oricare alt factor, la înăbușirea aspirațiilor „protoumaniste”¹¹⁸: gîndirea scolastică a pretins și produs un nou limbaj — nou nu numai ca sintaxă, ci și ca vocabular — care putea justifica principiul de *manifestatio* (sau, așa cum m-am hazardat cîndva să-i spun, „clarificarea de dragul clarificării”), dar i-ar fi îngrozit pe clasici — așa cum avea să-i exaspereze pe Petrarca, Lorenzo Valla, Erasmus și Rabelais.

Astfel, după Josephus din Exeter și Gauthier de Châtillon, zilele poeziei care se încumeta să rivalizeze cu clasicii erau numărate, și e semnificativ că — lăsînd la o parte flagrant anacronicul *Troilus* al lui Albert din Stade, terminat în 1249 — cele două epopei clasicizante majore din secolul al XIII-lea au fost închinete unor eroi mai degrabă moderni decît greci sau romani: *Philippida* (1214—1224) de Guillaume Bretonul și, chiar la sfîrșitul veacului, viața Sfîntului Ludovic (*Gesta Ludovici Francorum Regis*) de Nicolas de Bray¹¹⁹. Ulterior, dorința de a concura cu poezia clasică s-a stins total. „Căutați un poet [latin]”, spune Hauréau, „nu veți găsi nici unul, hexametrul și 120

pentametrul s-au demodat; mici piese ritmice, cînd pioase, cînd obscene — asta e totul.“ De fapt, însăși ideea ca Toma din Aquino sau William din Ockham să scrie un poem în distihuri elegiace e aproape ridicolă.

VI

S-ar putea crede că dicotomia caracteristică ce a dominat atitudinea medievală față de arta antică a rezultat numai din faptul că sculptorii, gravorii de geme și orfevrii din Monreale, Reims, Pisa, Palermo sau Osnabrück au lucrat după modele vizuale, pe cînd ilustratorii unor opere precum *Comentariu asupra lui Martianus Capella* de Remigius, *Histoire ancienne*, *Roman de Troie* sau *Ovide moralisé* erau nevoiți să se bizuie pe surse textuale.

Această diferență e, firește, atît reală cît și importantă; totuși nu e suficientă pentru a explica fenomenul. Se poate demonstra că un divorț între forma clasică și conținutul clasic a avut loc nu numai în absența unei tradiții reprezentative, ci și în pofida unei tradiții reprezentative încă accesibile: chiar cînd *renovatio* carolingiană salvase de la uitare imagini clasice, aceste imagini au început să fie abandonate sau chiar refuzate în cursul secolelor al XIII-lea și al XIV-lea.

Ultimul manuscris *Prudentius* — același care conține miniatura cu Tisbe pe o piatră tombală gotică — datează din 1289; apoi tradiția se întreprinde. *Terenții* carolingieni, reproducînd conștient decorurile, gesturile, costumele și măștile scenei romane, au fost copiați și recopiați, trăsăturile lor clasice s-au diluat treptat, dar fără a înceta niciodată să fie identificabili, pînă pe la 1200; după aceea, urmează un hiat de peste două sute de ani; și cînd *Comediile* au fost din nou ilustrate (întîi în *Térence des Ducs* de pe la 1408), imaginile arată personaje din secolul al XV-lea în decoruri din secolul al XV-lea¹²⁰. În ilustrația de texte astronomice, în sfîrșit, tradiția clasică reînviată

121 în copiile carolingiene după manuscrisele *Aratea*

și păstrată ulterior, cu schimbări afectînd, ca în cazul ilustrațiilor la Terențiu, stilul, iar nu structura compozițiilor, a sucombat sub o dublă ofensivă pe la mijlocul veacului al XIII-lea.

Pe de o parte, artiștii occidentali au început să împrumute — sau, mai degrabă, să împrumute din nou — din miniaturile de carte arabe în care arhetipurile clasice familiare nu numai că fuseseră modificate astfel încît să se conformeze mai mult poziției reale a stelelor decît unui ideal elenic de frumusețe, dar fuseseră supuse și unei orientalizări integrale ca aspect fizionomic, în vestimentație, echipament. Într-un manuscris din Italia de Sud de pe la 1250, bunăoară, zeii și eroii greci arată ca niște personaje din *O mie și una de nopți* (fig. 88, în comparație cu fig. 12); și datorită unei greșite interpretări vizuale a singelui picurînd din grumazul capului Meduzei din reprezentarea lui Perseu, acest cap (*Capus Medusae*) a ajuns să fie confundat cu cel al unui demon bărbos (*Ra's al Ghul*, *Caput Algol*) mai degrabă decît cu un „Cap al Meduzei” — acesta fiind, întîmplător, motivul pentru care și azi ne referim sub denumirea de „Algol” la a doua stea mai strălucitoare din constelația Perseus¹²¹.

Pe măsură ce timpul trecea și aceste tipuri orientalizante se răspîndeau din sudul Italiei și al Spaniei în regiuni mai puțin strîns legate de Orientul islamic, ele și-au pierdut treptat aspectul bizar, ajungînd astfel să semene, cel puțin superficial, cu o categorie secundă de imagini moderne — imagini absolut independente de orice *Bild-Tradition* clasică, oricît de deformată, dar îndeosebi dezvoltată din descrieri verbale. Dacă aceste descrieri erau găsite în texte recent traduse din arabă (ca, de pildă, faimoasa *Introductio in astrologiam* de acel Abū Ma'sar care, cunoscut ca „Albumasar”, avea să cîștige o poziție comparabilă cu aceea a lui Virgiliu deoarece se credea că prezisese nașterea lui Hristos), sau în scrierile unor autori occidentali, îndeaproape familiarizați cu izvoarele arabe, ca Michael Scotus (astrologul de curte al lui Frederic al II-lea) și numeroșii 122

săi adepți, autorii abandonau sau, mai curînd, ignorau tipurile greco-romane în beneficiul înfățișării unor oameni obișnuiți, de ranguri și ocupații diferite. Venus apare ca o tînă ră femeie miro-sind un trandafir, Iupiter ca un nobil bogat cu mănăși în mină sau chiar ca un călugăr cu cruce și potir; Mercur ca un episcop, savant sau muzician (fig. 89, 90)¹²². Și cum într-unul din textele astfel ilustrate s-a strecurat o eroare de copist — în sensul că termenul *glauco* din propoziția „caput glauco amictu coopertum” a fost citit eronat ca *galeatum* — s-a putut întîmpla ca tragicul Saturn, zeul singurătății, liniștii și cugetării profunde, să fie reprezentat ca un soldat bătrînor și cam posomorît, cu capul „încoifat”, nu „acoperit cu o basma cenușie” (fig. 89)¹²³.

Pe scurt, înainte ca Renașterea italiană matură să-și îndeplinească misiunea reintegratoare, avea curbă unduitoare care, după cum spuneam, poate sluji la descrierea fluctuațiilor înregistrate de tendințele clasicizante în arta postclasică atinsese punctul zero în toate genurile ca și în toate țările. Fazele mai tîrzii ale Evului Mediu nu numai că nu izbutiseră să unifice ceea ce arta Antichității însăși le lăsase succesorilor săi ca pe o dualitate — monumente vizibile pe de o parte, texte pe de alta —, dar chiar a desființat acele tradiții reprezentative pe care mișcarea de *renovatio* carolingiană izbutise să le reînvie și să le transmită ca pe o unitate.

„Principiul disjunției” nu poate fi astfel explicat numai prin accidentele procesului de transmisie. El pare a exprima o tendință sau o idiosincrasie fundamentală a spiritului medieval matur, pe care o vom reîntîlni în mai multe împrejurări ulterioare: un impuls irezistibil de a „compartimenta” acele experiențe psihologice și activități culturale care aveau să se întrepătrundă sau să se amalgameze în Renaștere și, invers, o incapacitate fundamentală de a face ceea ce noi am numi distincții „istorice”. Și aceasta ne duce îndărăt la întrebarea pe care ne-am pus-o la începutul acestui capitol: se poate oare demonstra că cele

trei fenomene pe care le-am analizat — *rinascita* italiană, *renovatio* carolingiană și dubla mișcare cunoscută ca Protorenaștere și protoumanism — se deosebesc nu numai ca amploare, ci și ca structură? Și dacă da, mai este oare cu putință să stabilim o distincție, în cadrul acestei triade de fenomene, între Renașterea cu majusculă și cele două resurecții medievale pe care propun să le numim „renașteri”? Acestei întrebări se cade, cred eu, să-i dăm de asemenea un răspuns afirmativ, deoarece, în câteva cuvinte, cele două renașteri medievale au fost limitate și efemere, pe când Renașterea a fost totală și permanentă.

Mișcarea de *renovatio* carolingiană a pătruns imperiul în întregul său și nu a lăsat nici o sferă de civilizație neatinsă; a fost însă limitată în sensul că a recuperat mai degrabă teritorii pierdute decît a încercat să cucerească pămînturi noi. Ea nu a depășit o *Herrenschicht* monastică și administrativă, direct sau indirect legată de coroană; activitățile ei artistice n-au inclus sculptura majoră în piatră; modelele alese pentru a fi imitate erau de regulă produse ale artelor minore și de obicei nu mai vechi decît secolele al IV-lea și al V-lea e.n.; iar valorile clasice — cele artistice ca și cele literare — au fost salvate, dar nu „reactivate” (după cum am văzut, nu s-a făcut nici un efort de a reinterpretă imaginile clasice sau de a ilustra textele clasice *de novo*).

Resurecția clasică din secolele al XI-lea și al XII-lea, pe de altă parte, a pătruns în numeroase straturi ale societății. În artă s-a căutat și s-a realizat monumentalitatea, selectîndu-se modele de o mai mare vechime decît cele alese îndeobște de către maeștrii carolingieni, iar imaginile clasice au fost emancipate de ceea ce am numit stadiul citării și al parafrazării (făcînd tocmai ceea ce nu reușise să facă mișcarea de *renovatio* carolingiană, în sensul că imaginilor clasice li s-au infuzat noi semnificații, iar temelor clasice li s-a dat o nouă formă vizuală). A fost însă limitată în mai multe alte privințe: ea a reprezentat numai un curent particular în cadrul fluxului mai amplu al civili-

zației contemporane (pe cînd civilizația carolingiană ca totalitate a fost coextensivă cu mișcarea de *renovatio*) și s-a restrîns la anumite regiuni; exista, în funcție de aceste regiuni, o diferență fundamentală între o reacție recreativă și una literară sau erudită față de arta Antichității; Proto-renașterea în arte s-a mărginit virtualmente la arhitectură și sculptură ca opuse picturii; și în artă ca și în literatură, forma clasică a fost pînă la urmă ruptă de conținutul clasic. Ambele aceste renașteri medievale, în sfîrșit, au fost tranzitorii prin faptul că au fost urmate de o înstrăinare relativă sau — în țările nordice — absolută de tradițiile estetice, atît în artă cît și în literatură, ale trecutului clasic.

Cît de mult a schimbat lucrurile adevărata Renaștere, cea italiană, se poate vedea dintr-un incident mic dar semnificativ. Manuscrisul carolingian *Aratea* care conține, printre atîtea alte imagini clasicizante, Gemenii cu aspect pompeian reproduși în fig. 12, fusese lăsat neatins vreme de

I PSAM HELICEN SEQUITUR SENIOR IACULOQ MINATO
S IUEILLE ARTOPHYLAX SEU BACCHIO MONERECE SU
-I CARUS ERECTAM PENSABIT SIDEREUITAM

I psam helicen sequit' senior iaculoq minat'
S iueille artophylax seu bacchio munerecesu'
J carus erectam pensabit fidere uitam

Fig. II. Text din secolul al IX-lea scris în *capitalis rustica*, împreună cu o transliterare din secolul al XIII-lea

vreo patru sute de ani. După aceea, unui scrib bine intenționat i s-a părut potrivit să repete întregul text în scrierea secolului al XIII-lea (fig. II) fiindcă și-a închipuit cu siguranță că atît contemporanii săi cît și generațiile viitoare vor fi

puși în încurcătură de „capitala rustică” carolingiană. Dar cititorul secolului al XX-lea constată că scrierea carolingiană e mai lesne descifrabilă decât cea gotică, iar această situație ironică spune totul.

Propria noastră scriere ca și literele noastre de tipar derivă din tipurile Renașterii italiene, create, în opoziție deliberată cu cele gotice, după modele carolingiene și din secolul al XII-lea care, la rîndul lor, evoluaseră pe o bază clasică. Scrierea gotică, s-ar putea spune, simbolizează caracterul tranzițoriu al renașterilor medievale; litera noastră de tipar modernă, fie ea „romană” sau „italică” („dreaptă” sau „cursivă”, *n. trad.*), confirmă calitatea dăinuitoare a Renașterii italiene. Prin urmare, elementul clasic din civilizația noastră poate întâmpina rezistență (deși nu trebuie uitat că opoziția nu e decât o altă formă de dependență), fără a mai putea însă dispărea cu totul. În Veacurile de Mijloc exista, în raport cu arta Antichității, o succesiune ciclică de stadii asimilative și neasimilative. Începînd din Renaștere, Antichitatea s-a aflat constant în mijlocul nostru, fie că ne place sau nu. Ea trăiește în matematicile și științele noastre naturale. Ne-a construit teatrele și cinematografele în opoziție cu scena misterele medievale. Împănează limbajul șoferului nostru de taxi — ca să nu mai vorbim despre mecanicul auto sau despre radiofonist — în opoziție cu cel al țaranului medieval. Și ocupă poziții foarte solide îndărătul geamului subțire, dar pînă acum incasabil, al istoriei, filologiei și arheologiei.

VII

Formarea și, în cele din urmă, formalizarea acestor trei discipline — străine Evului Mediu în ciuda tuturor „umanistilor” carolingieni și din secolul al XII-lea¹²⁴ — evidențiază o deosebire fundamentală între atitudinea modernă și cea medievală față de Antichitatea clasică, deosebire care ne face să înțelegem tăria și slăbiciunea esențială a

amîndurora. În Renașterea italiană, trecutul clasic a început să fie privit de la o distanță fixă, întrutotul comparabilă cu „distanța dintre ochi și obiect” din cea mai caracteristică invenție a înseși acestei Renașteri, perspectiva conică. La fel ca în perspectiva conică, această distanță interzicea contactul direct — datorită interpușerii unui „plan de proiecție” ideal —, dar permitea o viziune totală și raționalizată. O atare distanță e absentă în ambele renașteri medievale. „Evul Mediu”, după cum s-a spus de curînd, „n-a știut niciodată că este medieval. Oamenii secolului al XII-lea nu aveau, nici unul dintre ei, conștiința unei nopți cimeriene din care — așa cum îi scria Rabelais prietenului său Tiraqueau în 1532 — a ieșit omenirea.”¹²⁵

Resurecția carolingiană fusese inițiată din cauza sentimentului că numeroase lucruri necesitau o reîmprospătare totală: sistemul administrativ, liturghia, limba și artele. Dîndu-și seama de aceasta, mințile conducătoare s-au întors către Antichitate, atît către cea păgînă cît și către cea creștină (și chiar cu un accent inițial mai puternic asupra acesteia din urmă), întocmai cum un om al cărui autoturism s-a distrus recurge la un automobil moștenit de la bunicul său, mașină care, o dată recondiționată (și să nu uităm că înșiși carolingienii vorbeau numai de *renovare* sau *redintegrare* în loc de a folosi termeni de *reflorescere*, *revivere* sau *reviviscere*, nemaivorbind de *renasci*), îi va mai aduce mari foloase și se va dovedi poate chiar mai confortabilă decît fusese modelul mai nou. Cu alte cuvinte, carolingienii au abordat Antichitatea cu simțămîntul unor moștenitori legitimi care și-au neglijat sau chiar uitat o vreme proprietatea, iar acum și-o revendică exact în aceleași scopuri cărora le fusese destinată.

În contrast cu acest netulburat simț al legitimității, atitudinea Evului Mediu matur față de Antichitate se caracterizează printr-o ambivalență oarecum analogă aceleia care marchează poziția Evului Mediu matur față de iudaism. De-a lungul întregii ere creștine, Vechiul Testament a

fost recunoscut ca temelie a celui Nou, iar în arta carolingiană, relația dintre Biserică și Sinagogă era încă interpretată într-un spirit de toleranță optimistă, reliefând ceea ce au în comun revelația perfectă și cea imperfectă, iar nu ceea ce le separă: o inițială din Sacramentarul Drogo, executat la Metz între 826 și 855, înfățișează Biserica și Sinagoga într-o stare de coexistență pașnică, iar nu ca vrăjmașe¹²⁶. De la răscrucea anului 1000 însă — dovadă Evangheliarul Uta, unde Sinagoga, cu fruntea și ochii dispărînd în dosul cadru-
lui așa cum piere soarele sub orizont cînd apune, e opusă Bisericii și e văzută ca o putere a întunericului, care „tenet in occasum“¹²⁷ — un sentiment de ostilitate față de aderenții în viață ai vechii legi a început să cîntărească mai greu decît respectul față de patriarhii și profeții morți. Iar în secolul al XII-lea, cînd această ostilitate a dus la practici discriminatorii și persecuție fizică, Sinagoga a ajuns să fie reprezentată cu ochii legați, iar nu pur și simplu întorcînd luminii spatele, și uneori a fost arătată ucigînd un animal¹²⁸ (deși un om atît de tolerant ca abatele Suger de la Saint-Denis prefera încă s-o înfățișeze, într-una din ferestrele sale „anagogice“, mai curînd în rolul de precursor decît de vrăjmaș, „scoasă de sub vîl“ de Dumnezeu și înzestrată astfel prea tîrziu cu vedere, pe cînd sora ei mai norocoasă primește o coroană)¹²⁹. În perioada Evului Mediu matur, așadar, putem observa o tensiune nerezolvată între sentimentul persistent al obligației față de mesajul profetic al Vechiului Testament și repulsia crescîndă față de ritualul lui sîngeros și manifestările lui contemporane. Apostolii puteau fi arătați șezînd sau stînd în picioare pe umerii profeților, așa cum Bernard din Chartres compara relația dintre generația sa și clasici cu aceea dintre niște pitici „cățărați pe umerii unor uriași“ și care „văd lucruri mai numeroase și mai depărtate nu datorită văzului lor ascuțit sau propriei lor staturi, ci din pricină că sînt ridicați la înălțime de mărimea uriașilor“¹³⁰; dar în același context iconografic („Fürstenportal“-ul catedralei din Bam- 128

berg) Sinagoga putea fi înfățișată ca o vrăjmașă îndărătnică și ignorantă a Bisericii, statuia ei ridicându-se deasupra figurii unui evreu căruia un diavol îi scoate ochii.

În mod similar exista, pe de o parte, sentimentul unei continuități neîntrerupte cu Antichitatea clasică legând „Sfântul Imperiu Roman al Veacurilor de Mijloc” de Caesar și Augustus, muzica medievală de Pitagora, filosofia medievală de Platon și Aristotel, gramatica medievală de Donatus — iar pe de alta, o conștiință a prăpastiei de netrecut care separă prezentul creștin de trecutul păgîn (astfel încît, în cazul scrierilor lui Aristotel s-a făcut, sau cel puțin s-a încercat să se facă, o distincție netă între ceea ce era admisibil și ceea ce trebuia condamnat). Lumea clasică nu era abordată istoric, ci pragmatic, ca o realitate foarte independentă, dar, într-o privință, încă vie și, prin urmare, potențial utilă și totodată potențial primejdioasă. E semnificativ că filosofi și poeți clasici erau frecvent reprezentați în aceleași costume orientale ca și profeții evrei și că veacul al XIII-lea vorbea despre romani, despre monumentele și zeii lor, ca *sarrazin* sau *sarazinais*, folosind același termen pentru păgînii din vechime și necredincioșii contemporani¹³¹.

În lipsa unei „distanțe perspective”, civilizația clasică nu putea fi văzută ca un sistem cultural coerent în care toate lucrurile sînt legate între ele. Nici chiar secolul al XII-lea, ca să cităm un observator competent și obiectiv, „nu a luat niciodată în considerare totalitatea Antichității clasice, ... a privit-o ca pe un depozit de idei și forme, însușindu-și din ea acele elemente care i se păreau potrivite pentru gîndirea și acțiunea prezentului nemijlocit”¹³². Fiecare fenomen din trecutul clasic, în loc să fie văzut în context cu alte fenomene ale trecutului clasic, era astfel pus în situația de-a avea un punct de contact și unul de divergență cu prezentul medieval: trebuia să împace atît senzația de continuitate cît și sentimentul de

opozitie; *Elegia Romei* de Hildebert din Lavardin e urmată, după cum ne amintim, de o palinodie creștină, iar pastorală lui Marbod din Rennés servește ca introducere la o *Sermo de vitiis et virtutibus*.

Putem înțelege acum de ce unitatea dintre forma clasică și conținutul clasic, chiar păstrată în imaginile reînviolate în vremurile carolingiene, era silită să se scindeze, și de ce acest proces de „disjunctie” a fost cu mult mai radical în arte — unde însuși faptul că ele furnizau o experiență mai degrabă vizuală decât intelectuală atrăgea pericolul de *curiositas* sau chiar de idolatrie — decât în literatură. Pentru mintea Evului Mediu matur, Iason și Medeea (deși ea avea grijă să-și execute trucurile de reîntinerire cu ajutorul „apei Paradisului”) erau acceptabili atâta vreme cât erau reprezentați ca niște aristocrați gotici jucând șah într-o încăpere gotică. Zeii și zeițele clasice erau acceptabili atâta timp cât își împrumutau frumoasa înfățișare sfinților creștini, Evei sau Fecioarei Maria¹³³. Dar o Tisbe îmbrăcată în costum clasic și așteptându-l pe Piram lângă un mausoleu clasic ar fi însemnat o reconstrucție arheologică incompatibilă cu simțul continuității; iar o imagine a lui Marte sau a Venerei, clasică atât ca formă cât și ca semnificație, era, după cum am văzut, fie un „idol” sau un talisman, fie, dimpotrivă, sluzea la personificarea unui viciu. Putem înțelege că același Magister Gregorius care studia și măsura edificiile romane cu detașarea unui specialist în antichități era copleșit de uimire și neliniște din pricina „atrăției magice” a acelei prea frumoase *Venus*; că Fulcoius din Beauvais (mort cîndva după 1083) era capabil să descrie capul unui Marte descoperit de un plugar, numai în termenii unui violent conflict între admirație și groază („Horrendum caput et tamen hoc horrore decorum, / Lumine terrifico, terror, et ipse decet; / Rictibus ore fero, feritate sua speciosum”)¹³⁴; că au apărut, ca un sinistru acompaniament al protoumanismu- 130

lui, acele povestiri cu adevărat de groază (reîn-
viate de romantici, de la Joseph von Eichendorf
și Heinrich Heine pînă la Prosper Mérimée și
Gabriele d'Annunzio) despre tînărul care și-a pus
inelul pe degetul unei statui a Venerei, căzînd
astfel pradă diavolului; și că, pînă și în a doua
jumătate a secolului al XIV-lea, sienezii au crezut
că ridicarea în public a unei asemenea statui,
excavată de curînd și mult admirată ca „operă a
lui Lisip“, poartă vina pentru înfrîngerea lor de
către florentini (au dat jos statuia, au dezmem-
brat-o și au îngropat fragmentele pe ascuns în
teritoriul inamic)¹³⁵.

„Distanța“ creată de Renaștere a privat Anti-
chitatea de realitatea ei¹³⁶. Lumea clasică a încetat
să mai fie o posesie și o amenințare totodată. A
devenit în schimb obiectul unei nostalgii pasio-
nate care și-a găsit expresia simbolică în reapari-
ția — după cincisprezece veacuri — a acelei în-
cîntătoare viziuni, Arcadia¹³⁷. Ambele renașteri
medievale, indiferent de deosebiriile dintre mișca-
rea de *renovatio* carolingiană și „resurecția din
secolul al XII-lea“ erau scutite de această nostal-
gie. Antichitatea, asemeni automobilului din com-
parația noastră domestică, era încă, așa zicînd,
prin preajmă. Renașterea a ajuns să-și dea seama
că Pan a murit — că lumea Greciei și a Romei
antice (acum, ne amintim, *sacrosancta vetustas*,
„sacrosancta antichitate“) e pierdută ca Paradisul
lui Milton și capabilă de a fi recîștigată numai în
spirit. Trecutul clasic a fost privit, pentru întîia
oară, ca o totalitate ruptă de prezent și, prin
urmare, ca un ideal după care tînjim, iar nu ca o
realitate folosită și temută în același timp¹³⁸.

Evul Mediu lăsase Antichitatea neîngropată și,
alternativ, îi galvaniza și îi exorciza cadavrul.
Renașterea a plîns la groapa ei și a încercat să-i
reînvie sufletul. Și într-o clipă predestinat favo-
rabilă a izbutit. Astfel se explică de ce conceptul
medieval de Antichitate era atît de concret și în
același timp atît de incomplet și de deformat, pe

cind cel modern, dezvoltat treptat în decursul ultimilor trei-patru sute de ani, este cuprinzător și consecvent, dar, dacă mă pot exprima astfel, abstract. Și așa se explică de ce renașterile medievale au fost tranzitorii, pe cind Renașterea a fost permanentă. Sufletele resuscitate sint intangibile, dar au avantajul imortalității și al omniprezenței. Prin urmare, rolul Antichității clasice după Renaștere e oarecum insesizabil, dar, pe de altă parte, atotpătrunzător — și modificabil numai printr-o schimbare în civilizația noastră ca atare.

Capitolul III

I PRIMI LUMI: PICTURA ITALIANĂ DIN TRECENTO ȘI INFLUENȚA EI ASUPRA RESTULUI EUROPEI

[Ca și termenul *buona maniera moderna*, sintagma *i primi lumi* a fost făurită de Giorgio Vasari. Prima dintre biografiile sale începe după cum urmează: „Cînd, în anul 1240, în orașul Firenze, din nobila — pe atunci — familie Cimabue, s-a născut, prin voia Domnului, Giovanni Cimabue, cel ce avea să dea artei picturii începutul strălucirii ei (*per dar i primi lumi all'arte della pittura*), — în nefericita Italie, din pricina nesfîrșitului potop de nenorociri care o copleșiseră și o înecaseră, nu numai că se ruinaseră toate construcțiile cărora li s-ar fi putut spune, pe drept, edificii, dar, lucru și mai vrednic de luat în seamă, se stinsese cu desăvîrșire chiar și stirpea artiștilor“¹.

I

Istoricul de artă modern, aservit în întregime — poate chiar excesiv — dogmei evoluției, nu e prea dispus să vorbească sau să gîndească în termeni de „cei dintîi“. Privim cu scepticism vechea tradiție după care Jan van Eyck „a inventat“ pictura în ulei și surîdem cînd Pliniu pretinde a ști cu precizie care sculptor clasic „a pictat cel dintîi cu exactitate tendoanele, vinele și părul“ și care pictor clasic „a exprimat cel dintîi gîndurile și simțămintele omului, ceea ce grecii numesc caracter, ca și pasiunile lui“. Și totuși, indiferent

133 dacă Jan van Eyck a inventat sau doar a perfec-

ționat incomensurabil procedeul, rămâne un fapt că utilizarea pigmentilor amestecați cu uleiuri, la care s-a recurs pînă atunci numai pentru efecte speciale sau în interesul durabilității, nu a dobîndit statutul unei metode artistice decît după c. 1420, și că acceptarea acestei metode a fost simptomul unei transformări majore în pictura europeană. Indiferent dacă Pitagora din Rhegion a fost într-adevăr cel dintîi care a pictat „nervos et venas capillumque diligentius“, în prima jumătate a secolului al V-lea și-a făcut apariția un anume realism anatomic, contribuind la ceea ce am numi interpretare mai degrabă organică decît mecanică a corpului omenesc. Indiferent dacă Aristide din Teba (creditat cu invenția a ceea ce avea să devină un motiv predilect al barocului, mama rănită de moarte care „parcă se teme ca pruncul ei să nu sugă cumva sînge după secătuirea laptei vii“) a fost într-adevăr cel dintîi care să exprime „animum et sensus hominis, quae vocant Graeci *ethe*, item *perturbationis*“, cea de-a doua jumătate a veacului al IV-lea a asistat la apariția acelui subiectivism emoțional și-a acelui nou accent expresiv sau patos care avea să culmineze în friza de la Pergamon și în grupul Laocoon².

În mod similar, orice rol i-am putea atribui lui Cimabue ca personalitate — și după o încercare decisă de a-l izgoni în limbul *personajelor legendare*, azi pare să revină din nou exact la ceea ce făcuse din el tradiția stabilită de Dante, ultimul și cel mai desăvîrșit reprezentant al *manierei grece* și totodată precursorul nemijlocit al lui Giotto³ — e încă adevărat că „noile lumini“ s-au aprins în Italia centrală la începutul secolului al XIII-lea și că aceste „lumini“ au luminat o Europă a cărei cultură („trotz Kaiser und Reich“, pentru a-l cita o dată mai mult pe Wilhelm Vöge) fusese în mare măsură dominată de Franța vreme de aproape o sută cincizeci de ani. Și e la fel de adevărat că, în ceea ce privește artele vizuale, acest rol conducător al *Trecento*-ului italian s-a limitat la pictură.

Prima parte a *Vieților* lui Vasari — acoperind, după cum ne amintim, ceea ce el numește *prima età* a „Renașterii” — cuprindea, în a doua ediție din 1568, biografiile a treizeci și cinci de artiști. Trei dintre aceștia (Giotto, Orcagna și insesizabilul Margaritone d'Arezzo, concetățean cu Vasari) sînt enumerați ca „pictori, sculptori și arhitecți”, cu toate că biograful are grijă să spună că eforturile lui Margaritone ca arhitect n-au dus la prea mare lucru⁴; cinci (printre ei cei trei Pisani, Nicolo, Giovanni și Andrea) ca „sculptori și arhitecți”; și numai unul singur (Arnolfo di Cambio, pe care Vasari îl numește greșit Arnolfo di Lapo și nu-l onorează cu o biografie individuală în prima ediție din 1550) ca arhitect pur și simplu. Toți ceilalți, nu mai puțini de douăzeci și șase, sînt pictori; iar faptul că lui Vasari, lăsînd la o parte acest dezechilibru numeric, i se pare dificil să coordoneze resurecția artelor tridimensionale cu cea a picturii ca epocă și însemnătate este pretutindeni evident.

Ca să arate că a existat cineva „prin ale cărui talente arhitectura a fost perfecționată în aceeași măsură ca și pictura prin talentele lui Cimabue”, Vasari a fost nevoit să susțină că operele lui Arnolfo di Cambio, primul arhitect care încetează a mai fi în întregime gotic și primul maestru al catedralei din Florența, au fost ulterioare unui mare număr de exemple ale detestabilei *maniera tedesca* care, de fapt, își atinsese apogeul cu mult după moartea lui Arnolfo⁵. Și ca să extindă paralela și asupra sculpturii (după ce „discutase despre desen și pictură în viața lui Cimabue și despre arhitectură în cea a lui Arnolfo di Lapo”), a fost silit să contopească personalitățile lui Nicolo și Giovanni Pisano în ceea ce s-ar putea numi o imagine compozită: Nicolo e tratat ca un contemporan al lui Cimabue (care încă mai trăia în 1302), chiar dacă activitatea lui principală se situează mai curînd în al treilea decît în al patrulea păttrar al secolului al XIII-lea; Giovanni e descris ca un urmaș fidel al tatălui său („seguitò sempre il padre”) cu excepția faptului că „a ajuns să-l întreacă în

anumite privințe“, deși nu poate fi numit decât cu greu „un imitator asiduu al Antichității“, și despre amândoi se spune că au lucrat, în mai multe ocazii și în mai multe locuri, într-o competiție victorioasă cu niște *tedeschi* nenumiți⁶.

În ciuda acestor inexactități, Vasari, ca și în atâtea alte dăți, n-a fost în principiu departe de adevăr. Proiectul lui Arnolfo di Cambio pentru fațada catedralei din Florența pare a anticipa punctul de vedere al Renașterii în probleme atât de importante ca tendința de a crea „un echilibru al verticalelor și orizontalelor“ și de a stabili un ritm consecvent al suprafețelor „bazat pe proporția foarte regulată de 2 : 3,5“⁷; sculptura lui Nicolo Pisano pare a anticipa punctul de vedere al Renașterii în încercarea ei de a-l armoniza pe cel medieval cu cel clasic, și a fost logic ca decorația sculpturală a fațadei lui Arnolfo să fi fost încredințată adeptilor conservatori și oarecum provinciali ai lui Nicolo mai curînd decât membrilor progresiști ai unei generații mai tinere. În ambele cazuri însă anticiparea viitorului postgotic s-a datorat în mare măsură capacității de influențare a trecutului pregotic — prin resurrecție conștientă sau printr-o acceptare pasivă a tradiției — și ar putea fi considerată, așadar, mai mult aparentă decât reală.

Aderînd la normele fără echivoc gotice de la Santa Croce, Arnolfo di Cambio n-a repudiat intenționat stilul gotic în proiectul său pentru fațada catedralei din Florența. Mai marea „clasicitate“ a acestui plan a rezultat din încercarea sa plină de succes — poate cu fațada romanică a catedralei din Lucca în gînd — de-a armoniza aspectul noii fațade cu acela al Baptisteriului alăturat⁸. Stilul lui Nicolo Pisano își are rădăcinile înfipte, după cum am văzut, în „Protorenașterea din secolul al XII-lea“ așa cum a fost ea modificată de dezvoltările din Ile-de-France și Champagne. Și spre deosebire de Cimabue, nici Arnolfo, nici Nicolo nu și-au avut, dacă se poate spune așa, un Giotto al lor. Influența lui Arnolfo di Cambio — al cărui plan pentru fațada catedra-

lei din Florența a fost înlocuit cu cel al lui Francesco Talenti, în 1357 — a fost neutralizată de aceea a unor goticizanți mai ortodocși, precum Lorenzo Maitani. Influența lui Nicolo Pisano a fost neutralizată, după cum s-a menționat mai sus, de aceea a propriului său fiu, Giovanni, care, cu toate că în spirit îi prevestea pe Donatello și pe Michelangelo, a fost, în trup, cu siguranță mai „gotic” decât tatăl său. Și, fapt încă mai important, nici un arhitect sau sculptor din *Trecento*-ul italian n-a avut un efect apreciabil asupra cursului evenimentelor în afara peninsulei. În aceste două domenii, curentul de influență a continuat să curgă — cu câteva excepții rare și lesne explicabile⁹ — de la Nord la Sud și nu avea să fie inversat decât în secolul al XVI-lea.

O situație total diferită a existat în pictură. Aici, activitățile simultane și complementare a doi mari maeștri care, cu toate meritele predecessorilor lor, trebuie recunoscuți ca inovatori, au revoluționat însuși conceptul de pictură sau definiția ei și au inversat ceea ce am numit curentul de influență vreme de un veac întreg: în pictură — și numai în pictură — Italia secolului al XIV-lea a dobândit aceeași predominanță internațională pe care Franța secolului al XIII-lea o dobândise, păstrându-și-o în mare măsură, în mediile tridimensionale; nu e nicidecum o exagerare a spune că istoria picturii europene de pe la 1320 până pe la 1420 poate fi scrisă în mare măsură în termeni de influență italiană.

II

Cei doi mari inovatori menționați adineauri sînt, inutil s-o spunem, Giotto di Bondone și Duccio di Buoninsegna¹⁰, iar referirea la activitățile lor ca activități complementare e justificabilă pe mai multe temeuri. Duccio, cel mai vîrstnic dintre cei doi, cu vreo cincisprezece ani (e înregistrat încă din 1278 și moare la sfîrșitul lui 1318 sau la începutul lui 1319), și-a petrecut practic toată

viața la Siena. A fost în esență un pictor de panou mai curînd decît un muralist; n-a avut, după cîte știm, nici o legătură activă cu sculptura sau arhitectura; și pare a-și fi dezvoltat stilul — o „maniera greca mescolata assai con la moderna“, după cum citează liber Vasari din Lorenzo Ghiberti — din surse pur locale, continuînd, ca să zicem așa, din punctul unde se oprișe întîiul său predecesor tangibil, Guido da Siena¹¹. Giotto (probabil născut în 1266 și trăind pînă la 1337) a fost mîndria Florenței, dar activitatea lui s-a desfășurat și la Roma, Assisi, Padova, Neapole și, poate, Rimini; a produs, pe lîngă panouri — sau chiar cu predilecție —, mozaicuri și fresce. Cît de mult s-a apropiat de idealul „artistului universal“ o dovedește faptul că în aprilie 1334, florentinii l-au numit pe „expertul și faimosul“ (*expertus et famosus*) lor concetățean ca „magister et gubernator laborerii et operis ecclesie Sancte Reparate“, funcție în care el, pictorul, trebuia să-și asume toate sarcinile îndeplinite mai înainte de către arhitecții șefi ai catedralei din Florența, furnizînd personal planurile pentru campanilă și reliefurile ei¹². Stilul său, în sfîrșit, a contopit o tradiție specific florentină (stabilită de maeștrii mai vechi, precum Coppo di Marcovaldo, dar desprovincializată, dacă putem spune astfel, încă de „profesorul“ lui Giotto, Cimabue) cu ceea ce se realizase la Roma în cursul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIII-lea îndeosebi de către acel mare artist care, deși prezentat de Vasari ca discipol al lui Giotto, ar putea emite pretenția foarte întemeiată de a fi numit, ca și Cimabue, maestrul lui: Pietro Cavallini¹³.

La Duccio și la Giotto, deosebirea dintre Siena și Florența, anticipată de aceea dintre Guido da Siena și Coppo di Marcovaldo, s-a ascuțit pînă la o netă dicotomie care a fost descrisă atît de des și de bine, încît ar fi de prisos să insistăm asupra ei. Arta lui Duccio ar putea fi numită lirică: figurile lui sînt legănate de emoții care le unifică în comuniunea unui simțămînt aproape muzical. Arta lui Giotto ar putea fi caracterizată

drept epică sau dramatică: figurile lui sînt tratate ca indivizi reacționînd individual în raporturile dintre ei; chiar în scenele cu relativ numeroase personaje, el n-a încercat niciodată să reprezinte o „mulțime” (vezi fig. 91 în comparație cu fig. 92). Duccio — un sienez „pur singe” și în fundul sufletului încă bizantinist — se bizuia pe forța liniilor și a suprafețelor, dar tocmai din acest motiv avea grijă să plaseze formele definite de aceste linii și suprafețe într-un mediu ambiant care să le poată conferi (ca printr-o inducție electrică) o aparență de corporalitate. Giotto — florentin transformat de o experiență romană care-l adusese în contact nu numai cu Cavallini însuși, ci și cu sursele antice tîrzii și creștine timpurii ale lui Cavallini și, într-un anume sens, un descendent mai curînd al sculptorilor romanici decît al pictorilor bizantinizanți¹⁴ — se bizuia pe forța volumului; cu alte cuvinte, concepea tridimensionalitatea nu ca pe o calitate inerentă unui mediu ambiant și împărtășită de acesta obiectelor individuale, ci ca pe o calitate inerentă obiectelor individuale ca atare. Giotto, așadar, urmărea să cucerească a treia dimensiune manevrînd mai degrabă conținuturile plastice ale spațiului decît spațiul însuși; chiar în ultimele sale compoziții, ca *Nașterea Sf. Ioan* și *Învierea Drusianei* din capela Peruzzi de la Santa Croce, spațiul e generat de corpurile geometrice în loc de a fi preexistent lor. Introducînd figuri văzute din spate, el îl invită și chiar îl obligă pe privitor să împărtășească experiența profunzimii pe cale empatetică (fig. 93); și a anticipat ceea ce azi cunoaștem sub numele de „perspectivă cu două puncte de fugă” prin așezarea oblică a edificiilor în spațiu (fig. 107, 113) — aranjament în virtutea căruia scena este adîncită strict atîta cît este necesar pentru ca obiectele plasate oblic să ocupe mai mult spațiu decît plasate frontal.

Totuși, încercarea lui Duccio și a lui Giotto de a-și rezolva problema prin metode opuse nu poate ascunde, ci, dimpotrivă, luminează în mod deo-

sebit de intens faptul că li se puneă una și aceeași problemă: crearea a ceea ce ne-am deprins să numim un „spațiu pictural”. Și această problemă era atât de nouă — sau, mai degrabă, fusese atât de total absentă de pe scena vest-europeană vreme de atâtea secole —, încît cei care și-au pus-o din nou merită încă numele de „părinți ai picturii moderne”.

def Spațiul pictural poate fi definit ca o expansiune aparent tridimensională alcătuită din corpuri (sau pseudocorpuri, ca norii) și interstiții, și care pare a se extinde indefinit, deși nu neapărat infinit, în spatele suprafeței obiectiv bidimensionale a picturii; ceea ce înseamnă că această suprafață a picturii și-a pierdut materialitatea pe care o posedase în arta Evului Mediu matur. Ea încetează a mai fi o suprafață de lucru opacă și impenetrabilă — furnizată de un zid, un panou, o bucată de pînză, o foaie de pergament, o coală de hîrtie sau executată cu ajutorul unor tehnici specifice țesătorului de tapiserii sau pictorului-sticlar (*peintre-verrier*) —, și devine o fereastră prin care privim într-o secțiune a lumii vizibile. „Se cade ca pictorii să știe”, spune Leon Battista Alberti, „că ei cu liniile lor se mișcă pe o suprafață plană și că, umplînd cu culori ariile astfel definite, singurul lucru pe care caută să-l săvîrșească este ca formele lucrurilor văzute să apară pe această suprafață plană ca și cum ea ar fi de sticlă transparentă”; și, încă și mai explicit: „Descriu un dreptunghi cît de mare vreau și mi-l închipui a fi o fereastră deschisă prin care să privesc tot ceea ce are să fie pictat acolo”¹⁵.

— Astfel, a compara o pictură cu o fereastră înseamnă a-i atribui sau a-i pretinde artistului o apropiere vizuală directă de realitate: o *notitia intuitiva* (sau, mai concis, *intuitus*), ca să cităm termenul favorit al acelor nominaliști care — egalînd realizarea lui Duccio și a lui Giotto în aceeași vreme, deși într-un domeniu diferit, într-un loc diferit și într-un mediu cultural diferit — au zdruncinat din temelii gîndirea Evului 140

Mediu matur recunoscând existență „reală” numai lucrurilor exterioare direct cunoscute de noi prin percepția senzorială și numai stărilor sau actelor interioare direct cunoscute de noi prin experiență psihologică. Nimeni nu mai crede că pictorul lucrează „după imaginea ideală din sufletul său”, după cum stabilise Aristotel și întăriseră Toma din Aquino și Meister Eckhart, ci după imaginea optică din ochiul său.

Judecând după un bagaj oarecum neîndestulător de mărturii vizuale și după un corp considerabil mai mare de informație literară, inclusiv binecunoscutele invective ale lui Platon, pe la sfârșitul secolului al V-lea î.e.n. își făcuse apariția un stil de pictură bazat pe această premisă senzualistă sau iluzionistă (ambele aceste expresii vor fi luate, firește, fără implicații peiorative), iar pe la jumătatea secolului al IV-lea avansase considerabil. Și e sigur că în perioada elenistă și romană a cunoscut maxima sa dezvoltare. La Roma și în Campania găsim interioare pretențioase, peisaje și vederi urbane care ne pun indiscutabil în fața unei „expansiuni aparent tridimensionale ce pare a se extinde indefinit în spatele suprafeței obiectiv bidimensionale a picturii”, și-n cel puțin un caz, faimoasele „Peisaje din Odiseea” din Biblioteca Vaticanului, comparația cu o fereastră propusă de Alberti a fost anticipată concret prin faptul că o zonă continuă dintr-o priveliște e văzută printr-un cadru de pilaștri simulați.

În opere de acest gen, sînt recunoscute și exploatate toate fenomenele, atît cantitative cît și calitative, care formează obiectul opticii matematice (așa cum e ea tratată de Euclid, Geminus, Damianos, Heliodor din Larissa și alții). Cît privește cantitățile, principiul „reducerii perspectivice” e aplicat nu numai obiectelor individuale (roți și scuturi circulare deformate în elipse, ca și clădiri izolate văzute oblic apar încă din secolul al V-lea î.e.n.), ci spațiului pictural în genere: solul sau pavajele, zidurile și tavanele par a se retrage în profunzime, liniile paralele

neparalele cu planul picturii sînt făcute să converge, obiectele văzute de la distanță își micșorează dimensiunile. Iar cît privește calitățile, pictorii eleniști și romani par să anticipeze efectele impresionismului din secolul al XIX-lea: aplatizarea, estomparea și suprapunerea formei corpurilor provocată de difuzia și difracția luminii în aer; schimbarea culorii după legea complementarității (îndeosebi evidentă în modelarea carnației omenești cu ajutorul tentelor cenușii și albastrii); reflexiile și refracțiile; și, mai presus de orice, umbra purtată colorată, manifestarea cea mai frapantă a faptului că între „lucrurile” palpabile și vizibile există interstiții impalpabile și, prin însăși natura lor, invizibile.

Totuși — și acesta e motivul pentru care nu putem să nu facem cu cea mai mare grijă delimitările necesare cînd transplantăm termeni ca impresionismul dintr-un context istoric în altul — stilul „Peisajelor din Odissea” și genul lor e fundamental diferit de cel al lui Manet, Monet sau Signac. În loc de a transmite impresia unei lumi stabile și coerente, făcută să pîlpîie și să vibreze prin modul în care este „văzută”, ele transmit impresia unei lumi instabile și incoerente în ea însăși. Stînci, copaci, corăbii și figuri minuscule sînt liber distribuite pe vaste arii de uscat și de mare; dar spațiul și lucrurile nu fuzionează într-un tot unificat, iar spațiul nu pare a se extinde dincolo de limita vederii noastre. Mărimea, volumul și culoarea obiectelor se schimbă în funcție de distanță și de acțiunea luminii și atmosferei; dar aceste schimbări nu pot fi exprimate în termeni de relații constante. „Ortogonalele” (adică liniile paralele mergînd direct în profunzime) „converge”; dar nu converg niciodată într-un singur punct, alcătuiind adeseori mai mult un model în zigzag decît ceea ce matematicianul numește un „fascicul”. Întîlnim, după cum spuneam, refracții, reflexii și umbre purtate, dar nimic asemănător cu o iluminare uniformă. Ca urmare, întregul are o calitate ireală, aproape spectrală, ca și cum spațiul ex-

tracorporal nu s-ar putea afirma decât pe seama corpurilor solide și, asemeni unui vampir, le-ar prăda însăși substanța lor¹⁶.

Pe scurt, spațiului postulat și prezentat în pictura elenistică și romană îi lipsesc cele două calități care caracterizează spațiul postulat și prezentat în arta „modernă” până la apariția lui Picasso: continuitatea (deci comensurabilitatea) și infinitatea. El era conceput ca un agregat sau ca un amestec de corpuri și goluri, și unele și altele finite, iar nu ca un sistem omogen în cadrul căruia fiecare punct, indiferent dacă se întâmplă să fie localizat într-un corp sau într-un gol, este determinat în mod unic de trei coordonate perpendiculare una pe cealaltă și extinzându-se în *infinitem* dintr-un „punct de origine” dat.

În teoria filosofică și matematică, acest concept „modern” de spațiu ca un *quantum continuum* a fost anticipat de Nicolaus Cusanus, urmînd a fi complet dezvoltat și formalizat în doctrina lui Descartes despre *la substance étendue*, pe care discipolul său olandez, Arnold Geulincx, a preferat s-o numească *corpus generaliter sumptum*. În practica reprezentățională însă, el a fost postulat și exemplificat de ceea ce cunoaștem sub denumirea de perspectivă geometrică exactă.

Comparația cu fereastra a lui Alberti definește pictura nu numai ca înregistrarea unei experiențe vizuale directe, ci și, mai specific, ca o reprezentare „perspectivă”. „*Perspectiva*”, spune = Dürer, „ist ein lateinisch Wort, bedeuht ein Durchsehung” („*Perspectiva* e un cuvînt latinesc care înseamnă o vedere prin ceva”)¹⁷; și Alberti își introduce comparația în scopul de a conduce la ceva ce constituie cea mai veche descriere scrisă a unei metode prin care această *Durchsehung* poate fi construită pe o bază strict geometrică.

143 În principiu, această construcție geometrică exactă — inventată, după toate probabilitățile,

de Filippo Brunelleschi pe la 1420 (fig. III) și transmisă de Alberti cu modificări mai mult procedurale decât substanțiale (fig. IV)¹⁸ — este și azi fundamentată pe două premise acceptate ca axiomatiche deopotrivă în optica clasică și în cea medievală: prima, că imaginea vizuală e produsă de linii drepte („raze vizuale”) care leagă

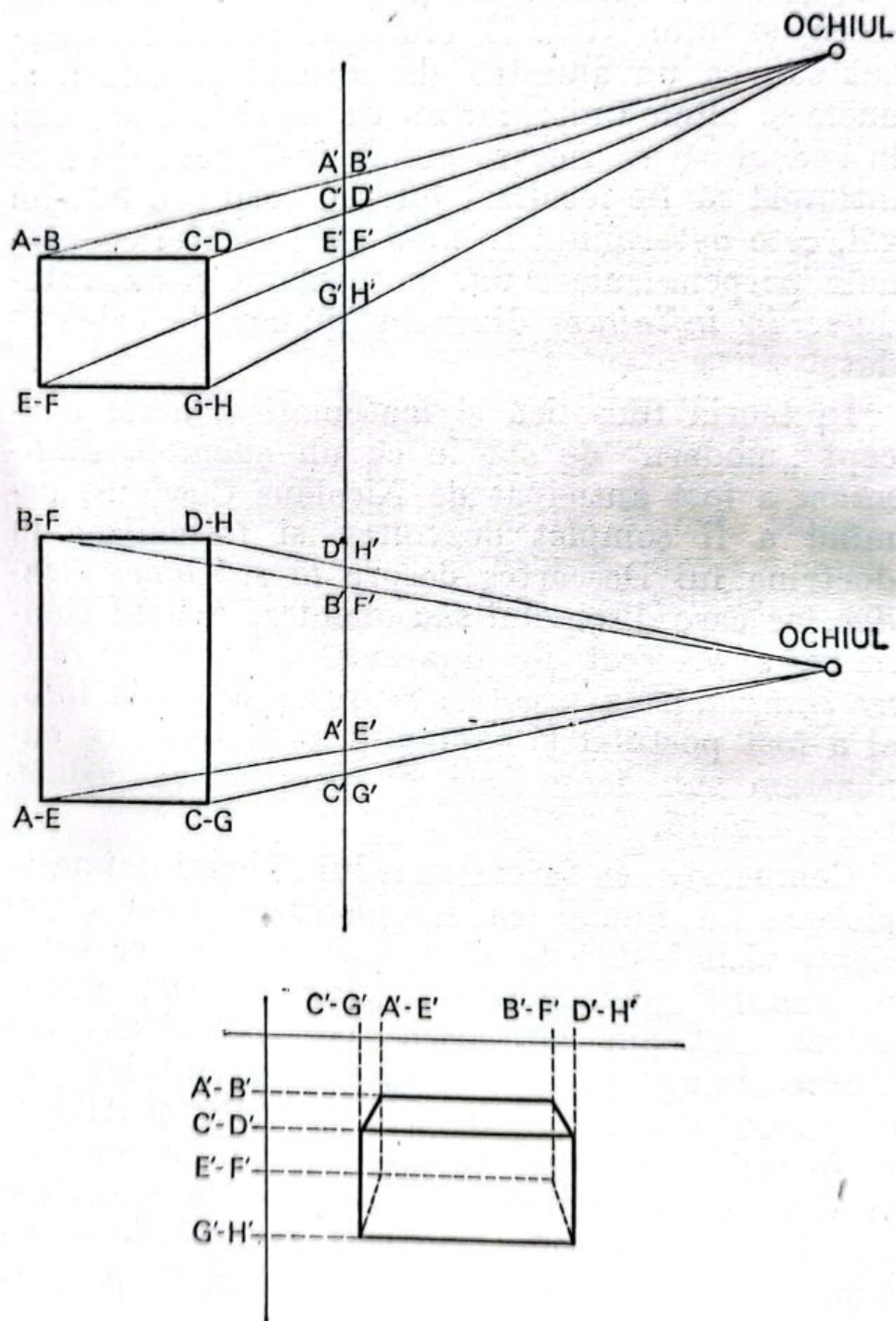


Fig. III. Construcția perspectivă a unui paralelipiped cu ajutorul metodei *Costruzione legittima* (inventată probabil de Brunelleschi, pe la 1420)

ochiul de obiectul văzut (indiferent dacă aceste raze erau concepute ca emanând din ochi, din obiect sau din amîndouă), întreaga configurație formînd astfel ceea ce s-a numit „piramida vizuală” sau „conul vizual”; a doua, că mărimea

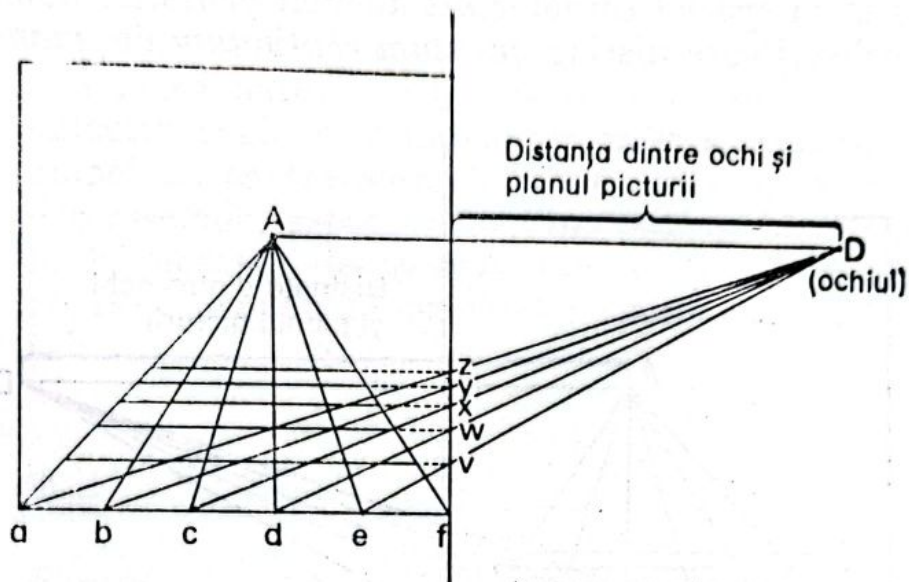


Fig. IV. Construcția perspectivică a unei pardosele în eșichier cu ajutorul metodei consemnate pentru prima oară de L.B. Alberti, pe la 1435.

și forma obiectelor așa cum apar ele în imaginea vizuală sînt determinate de poziția relativă a „razelor vizuale”. Fundamental nouă era ipoteza — străină, după cum se va vedea, tuturor teoreticienilor prebrunelleschieni — potrivit căreia toate punctele care constituie această imagine vizuală sînt situate mai degrabă pe un plan decît pe o suprafață curbă: cu alte cuvinte, că o reprezentare corectă în perspectivă se poate obține prin proiectarea obiectelor pe un plan ce intersectează piramida sau conul vizual (*intersecazione della piramida visiva*, în formularea lui Alberti).

Această proiecție — conică prin definiție și analogă celei produse într-un aparat fotografic
145 — poate fi construită prin metode geometrice

elementare (fig.III—V); iar o reprezentare bazată pe această construcție — ca, bunăoară, spre a da un exemplu pe drept cuvânt clasic, faimosul desen al lui Leonardo da Vinci pentru *Închinarea Magilor* de la Uffizi — poate fi definită ca o transformare proiectivă exactă a unui sistem spațial caracterizat tocmai prin cele două calități care disting *quantum continuum* de quan-

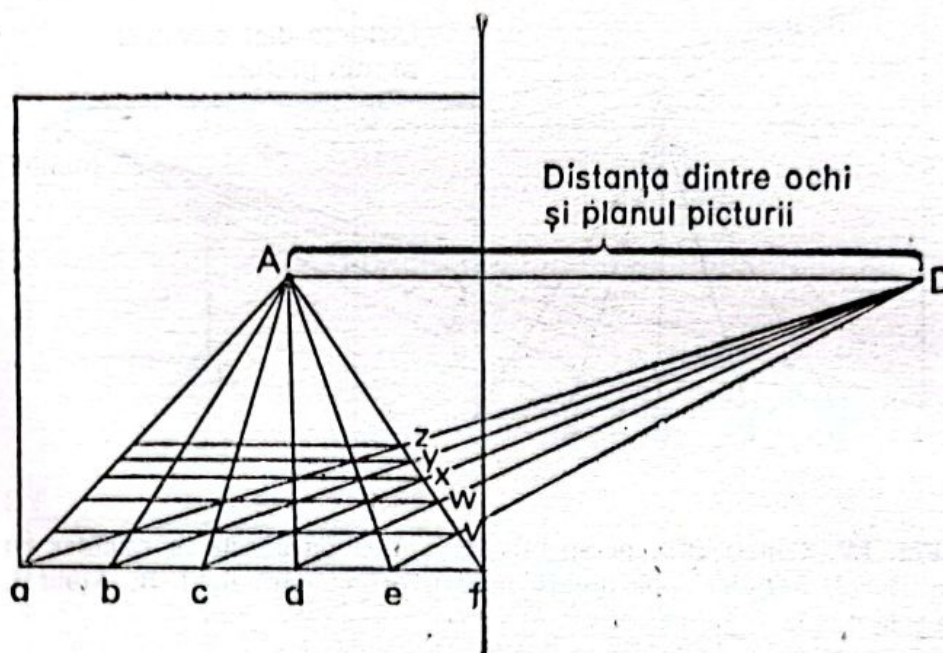


Fig. V. Construcția perspectivă a unei pardosele în eșichier cu ajutorul metodei *Distanzpunktverfahren* (consemnată pentru prima oară în lucrarea *Due regole* de Giacomo Barozzi da Vignola, publicată postum în 1583)

- *tum discretum*. Infinitatea e implicată — sau, mai curînd, simbolizată vizual — de faptul că oricare grup de linii obiectiv paralele, indiferent de situare și direcție, converg către un unic „punct de fugă” care reprezintă astfel, literal vorbind, un punct în care se întîlnesc paralelele, adică un punct situat la infinit; „punctul de fugă” al unei picturi, așa cum apare el în formulările vagi, deține o situație privilegiată numai în măsura în care se situează direct în fața ochiului și formează astfel focarul numai al acelor paralele care sînt obiectiv perpendiculare pe planul 146

picturii, Alberti însuși stabilind în mod explicit că convergența acestor „ortogonale” indică succesiunea și modificarea cantităților „quasi persino *in infinito*”. Continuitatea, pe de altă parte, e implicată — sau, mai curînd, simbolizată vizual — de faptul că oricare punct din imaginea perspectivică este, ca în acel *corpus generaliter sumptum* cartezian, determinat în mod unic de trei coordonate; și că, deși o serie de mărimi obiectiv egale și echidistante, dacă se succed în adîncime, se transformă într-o serie de mărimi descrescînde, separate de intervale descrescînde, însăși această descrescere este o variabilă care poate fi exprimată printr-o formulă de recurență^{18a}.

III

— Faptul că pictura greco-romană, deși a căutat și, în cele din urmă, a realizat un mod perspectiv de reprezentare, n-a ajuns niciodată la o construcție perspectivică exactă, e de înțeles, nu numai din cauză că această construcție exprimă, după cum s-a văzut, ideea că spațiul e mai degrabă continuu și infinit decît discontinuu și finit, ci și din cauză că vine în conflict cu unul din principiile de bază ale opticii clasice.

Ca proiecție conică pe un plan, construcția inventată de Brunelleschi și perfecționată de urmașii săi presupunea că mărimile obiectiv egale apar invers proporționale cu distanțele dintre ele și ochi. Dacă, bunăoară, două linii verticale egale, a și b , sînt văzute de la distanțele d și, respectiv, $2d$, b va apărea, în imaginea perspectivică, exact ca jumătate din lungimea lui a .

Conform opticii clasice însă, mărimile aparente nu sînt invers proporționale cu distanțele, ci direct proporționale cu unghiurile optice, α și β , astfel încît (β fiind mai mare decît $\alpha/2$) mărimea aparentă a lui b va fi mai mare decît $a/2$

(vezi fig.VI); teorema a opta din *Optica* lui Euclid, care stabilește în mod explicit că „diferența aparentă dintre mărimile egale văzute de la distanțe inegale nu este nicidecum proporțională cu aceste distanțe“, era într-un dezacord atât de vădit cu regulile perspectivei brunelleschiene, încît traducătorii renascentiști ai textului lui Euclid l-au amendat fără nici o ezitare în scopul de-a elimina o asemenea contradicție flagrantă dintre două autorități deopotrivă respectate¹⁹.

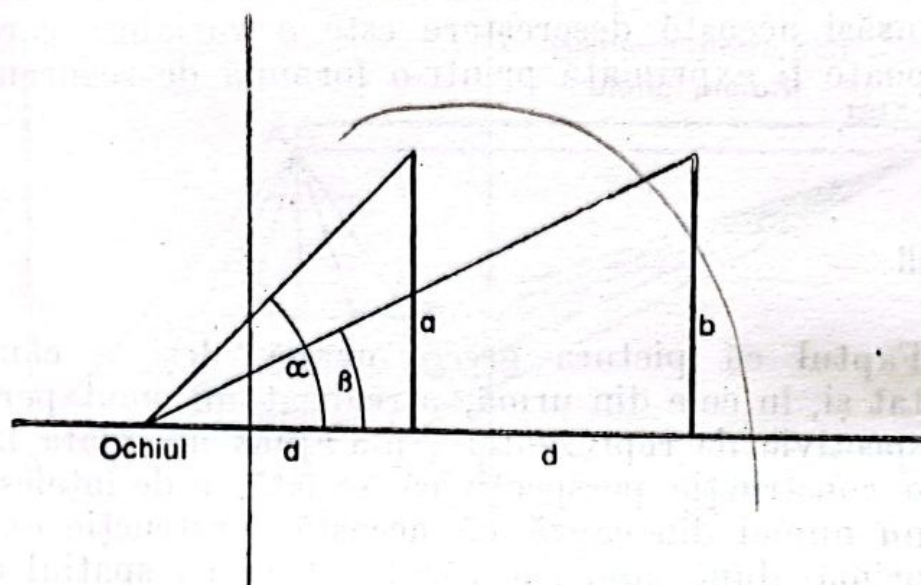


Fig. VI. Deosebirea dintre „axioma unghiurilor“ și „axioma distanței“ în determinarea diminuării perspectivei

Optica clasică, așadar, considera sfera vederii noastre literalmente ca pe adevărată o „sferă“ — o ipoteză întâmplător mai apropiată de realitatea fiziologică și psihologică decît aceea care stă la baza construcției rectilinii a lui Brunelleschi. Încă din 1624, un matematician german pe nume Wilhelm Schickardt a avut curajul de a anunța, într-o controversă amicală cu Kepler, că, în contrast cu practica pictorilor, experiența noastră optică transformă invariabil liniile drepte și suprafețele plane în linii și suprafețe curbe, acest punct de vedere fiind nu numai acceptat de către Kepler însuși²⁰, ci și confirmat experi-

mental în secolele al XIX-lea și al XX-lea. De vreme ce nici cea mai simplă suprafață curbă nu poate fi desfășurată pe un plan, nici o construcție perspectivică exactă nu putea fi elaborată și nici măcar întrezărită pînă ce nevoia unei asemenea construcții nu devenea mai puternică decît vraja „axiomei unghiurilor” care constituie fundamentul opticii clasice. Această nevoie, inutil s-o mai spunem, era străină atît Bizanțului cît și Occidentului medieval.

Odată cu dezintegrarea iluzionismului greco-roman în arta antică tîrzie și creștină timpurie, „privirea printr-o fereastră” a început să se închidă din nou; dar a fost închisă, dacă ni se îngăduie o altă autocitare, „mai degrabă cu o perdea ușoară și poroasă decît cu un zid trainic și impermeabil”. Tradiția bizantină, moștenitoare a celei antice tîrzii și creștine timpurii, astfel păstrată, a încercat ocazional să recupereze și în cele din urmă a transmis cultivatorilor *manierei grece* ceea ce putem numi reziduul iluzionismului greco-roman. Terenul și vegetația au continuat să fie redată într-o modalitate mai mult picturală decît grafică. Dungile de lumină și șanțurile de umbră care serveau la zugrăvirea draperiei au fost rigidizate sub formă de benzi; dar aceste benzi n-au fost niciodată transformate în linii pur grafice. Și, fapt mai important, suprapunerea și racursiul (cuprinzînd planuri înclinate și plafoane și ziduri oblice) au continuat să sugereze, oricît de rudimentar, retragerea în profunzime. Dar dacă înșiși pictorii elenistici și romani fuseseră incapabili de a-și imagina sistematizarea observațiilor lor optice într-o construcție perspectivă exactă, o atare idee era și mai departe de mințile descendenților lor bizantini. Artă Evului Mediu occidental, pe de altă parte, a ajuns să abandoneze total ambițiile perspectivei.

Credincioși tendințelor lor generale, mișcarea de *renovatio* carolingiană și, într-o mai mică măsură, „Renașterea din jurul anului 1000” și-au însușit cîteva dintre instrumentele perspectivei care se păstrează în arta antică tîrzie și în cea

creștină timpurie. Putem observa rezultatele acestui efort de pildă la baldachinele sau pologurile susținute de patru coloane și acoperite cu mici domuri segmentate, care se înalță deasupra tronurilor de regi sau împărați; la fundalurile cu deschidere frontală descinse din clasică *scenae frons*; la *tempietti*-i octogonali ca reminiscențe ale romaneii *macella*, care protejează „Fântinile vieții”; la interioarele — foarte rare — delimitate de ziduri și tavan în casete (fig. 94)²¹.

Toate aceste strădanii de a reînvia perspectiva greco-romană (sau, în termeni mai generali, spațiul pictural greco-roman), incluzând chiar și încântătoarele și aproape „clasicele” peisaje și edificii din Psaltirea de la Utrecht, sînt însă comparabile cu încercarea de a întîmpina provocarea armelor de foc prin confecționarea de platoșe și zale rezistente la gloanțe²², în loc de a le azvîrli cît colo și de a crea tehnici tactice și strategice total diferite. O asemenea separare fermă de interpretarea elenistică a spațiului a fost decisă în faza următoare, sau medievală matură, a artei europene occidentale.

Sculptura romanică, ne amintim, era concepută mai mult în termeni de „masă” (materie neorganică și omogenă) decît de „structură” (materie organizată în diferite părți și părți ale părților)²³, astfel încît putea intra în legătură cu arhitectura anticipată oarecum în arta orientală (mesopotamiană, sasanidă sau armeană, dar cu totul străină spiritului clasic: în timp ce metopa clasică, statuia de nișă sau cariatida sînt fie un adaos, fie o inserție, relieful romanic, statuia-coloană, figura de arhivoltă sau *le chapiteau historié* (capitelul „cu figuri”) par a fi crescut direct din zidurile, ambrazurile, arcele sau capitelurile înseși.

Această „consolidare a masei” în sculptură și în arhitectură își are echivalentul pictural în ceea ce s-ar putea numi „consolidarea suprafeței”, și acest proces poate fi observat, ca să spunem astfel, *in vitro*, cînd comparăm Psaltirea de la Utrecht, executată la Hautvillers lângă Reims între 820 și 830, cu o copie a ei — sau, mai degrabă, 150

cu ultima din cele trei transformări succesive — care a fost produsă la sfârșitul veacului al XII-lea²⁴. Desenele carolingiene în „peniță”, fără cadru, însăși relaxarea compoziției și caracterul sumar al tratării lor dând impresia unei expansiuni aeriene, sînt transformate în miniaturi opac pigmentate, mărginite de un chenar care delimitează cu strictețe suprafața de lucru. Figurile, reduse ca număr, dar de dimensiuni mai mari, sînt mai substanțiale ca aspect și mai reținute în comportare. Frunzișul ca de fulgi al copacilor e condensat în forme bine definite, nu mult deosebite de flori sau ciuperci, întocmai după cum și edificiile, nemainăzuind la un stil clasicizant, par a fi cîștigat în greutate și soliditate. Trăsăturile și laviurile impetuoase ale penei fac loc contururilor ferme și incisive. Pe scurt, fondul s-a coagulat într-o suprafață de lucru compactă și plată, în timp ce desenul s-a coagulat într-un sistem de arii bidimensionale definite de linii unidimensionale; și această tendință „cartografică” a ilustrației romanice de carte, evidentă și în cele două noi forme de artă care își fac apariția în această perioadă, pictura pe sticlă și heraldica, e accentuată și mai mult nu numai prin introducerea unui mare număr de suluri — care, de vreme ce nu poartă nici un fel de inscripții, slujesc doar la îmbogățirea modelului planimetric —, ci și prin transformarea curbilor ce indică terenuri accidentate în panglici strălucitor colorate și net delimitate, care și-au pierdut orice referire la un spațiu peisagistic tridimensional și acționează ca simple compartimentări. Astfel, pentru prima dată în istoria artei europene, s-a stabilit o consubstanțialitate între obiectele, solide (personaje sau lucruri) și ambianța lor. Și această consubstanțialitate a persistat chiar și după ce stilul gotic — așa cum s-a arătat în treacăt în capitolul precedent — a sfărîmat vraja masei în artele tridimensionale și vraja suprafeței plane în pictură.

151 Sculptura și arhitectura gotică, după cum ne amintim, se deosebesc de cele romanice prin fap-

tul că ele sînt supuse acelui „principiu al axializării” în virtutea căruia, așa cum spuneam, figurile-coloană și figurile de arhivoltă au fost transformate în statui fie angajate la colonete, fie adăpostite în caneluri semicilindrice, pe cînd „figurile care-și au rolul lor într-o compoziție în relief au devenit actori mișcîndu-se liber și pivotînd în fața unui fundal imaginar, ca pe platforma unei mici scene de teatru”²⁵. Dar chiar și atunci, legea consubstanțialității a rămas în vigoare. Statuia gotică, oricît de emancipată, este obligatoriu din același material ca și elementele din jurul ei²⁶ și nu dă niciodată impresia de a fi degajabilă; împodobirea unei fațade cu figuri de bronz amplasate în nișe e la fel de contrarie gustului gotic pe cît e de firească pentru gustul Antichității clasice și al Renașterii. Conținutul spațial al reliefului gotic, oricîtă libertate le-ar acorda componentelor sale, nu depășește volumul plăcii de piatră sau de lemn din care a fost sculptat. Statuia nu poate exista fără un baldachin sau tabernacol deasupra capului, care, împreună cu plinta sau consola de sub picioarele ei, asigură figurilor *Lebensraum*; dar le mărginește totodată în cadrul limitelor precise ale structurii ca totalitate. În relief, scena se desfășoară, de regulă, sub o serie de arce sau sub un șir de nori convenționali care, asemeni unui lambrechin, determină planul frontal al unei estrade tridimensionale, dar totodată limitează adîncimea ideală a acestei estrade la distanța reală dintre planul frontal și fond, adică la grosimea reală a plăcii originare.

Ceea ce e adevărat despre sculptură e adevărat și despre pictură și miniaturistica de carte. Și aici găsim adeseori sisteme de încadrare analoge cu acelea utilizate în reliefuri²⁷, iar în absența unui atare sistem, cîmpul de acțiune tridimensional le e asigurat figurilor printr-un tratament inedit al fondului; se urmărește să se realizeze o distincție între el și ceea ce este „în fața” lui, mai întîi prin utilizarea aurului lustruit, față de care stilul romanic crease o anumită aversiune (nu pe nedrept stilul miniaturisticii de carte din veacul

al XIII-lea a fost numit „Style à fonds d'or“); și, mai târziu, prin introducerea unor mici motive universale (vrejuri, motive geometrice simple, carelaje și altele asemănătoare) care dau impresia mai curînd a unei tapiserii desfășurate în spatele figurilor decît a unui perete compact care le mărginește. Dar și aici, ca și la relief, spațiul pus la dispoziția lor e limitat la ceea ce se poate numi o „felie de volum“ definită de un plan frontal și un fundal care, deși deplasat înapoi, rămîne impenetrabil și e conceput tot ca o suprafață de lucru materială. Acțiunea, dacă e cazul, se desfășoară într-o direcție paralelă atît cu planul frontal cît și cu fundalul, mai mult străbătînd cîmpul nostru de observație decît avansînd și retrăgîndu-se în interiorul lui; și, fapt încă și mai important, figurile și lucrurile, a căror mărime nu e influențată de distanță, continuă a fi dispuse pe o *linie* de staționare orizontală, care în realitate traversează pictura de la stînga la dreapta, în loc de a fi distribuite pe un *plan* de staționare orizontal ce pare a se retrage în profunzime.

Pe scurt, pînă în faza ei finală (care a durat, în funcție de regiune, de la sfîrșitul secolului al XIII-lea pînă la jumătatea celui de-al XIV-lea), arta gotică matură a rămas constant nonperspectivică, și chiar cînd un arhitect ca Villard de Honnecourt a simțit nevoia de a face distincția între convexitate și concavitate — ca, de pildă, în exteriorul și interiorul unei abside —, el a făcut-o prin procedeul pur ideografic de indicare a convexității prin curbe ascendente și „linii de fugă“ suitoare (dacă le putem spune astfel), în timp ce concavitatea era indicată prin curbe descendente și „linii de fugă“ coborîtoare, indiferent dacă elementele reprezentate prin aceste curbe și linii de fugă sînt peste sau sub nivelul ochiului (fig. 95 și 96)²⁸. Stilul gotic matur n-a abrogat astfel niciodată principiile complementare ale „consolidării masei“ și „consolidării suprafeței“, și putem lesne vedea că spațiul „modern“, cu alte cuvinte continuu și infinit, a putut lua ființă nu mai cînd simțul medieval matur al solidității

și coerenței, hrănit de arhitectură și sculptură, a început să fuzioneze cu puținele resturi care se mai păstrasera de-a lungul secolelor din tradiția iluzionistă statornică în pictura greco-romană.

IV

Această fuziune a avut loc, și nu putea avea loc decât acolo, în Italia lui Cavallini, Duccio și Giotto.

Aici, arhitectura și sculptura sucombaseră în asemenea măsură influenței nordice, încât istoriograful din veacul al XV-lea și al XVI-lea erau la fel de îndreptățiți să vorbească despre stilul lor ca despre un *modo* moștenit de la *tramontani* sau ca despre *la maniera tedesca*²⁹, pe cât sînt de îndreptățiți și descendenții lor moderni să-l califice drept „gotic italian”. Dar această — nu necondiționată — capitulare (cu foarte puține excepții, goticul italian n-a atins niciodată punctul convertirii edificiului într-o „casă de sticlă”) nu afectase practica picturii în același mod ca de cealaltă parte a Alpilor. Cînd Nordul, chiar dacă neeliminînd în întregime zidul în favoarea ferestrelor, tindea să-l ascundă sub traforuri oarbe, placaje sau tapiserii, Italia susținea tradiția mozaicului (considerat ca „demodat” în Franța încă din 1140)³⁰ și a frescei, a cărei tehnică, chiar pe la finele secolului al XIII-lea, a trecut de la tratamentul *al secco* obișnuit pînă atunci, la ceea ce se cunoaște ca *buon fresco* — o trecere nu mai puțin importantă ca aceea, petrecută o sută de ani mai tîrziu, de la tempera la ulei³¹. Altarele au fost înfrumusețate cu retabluri pictate (*ancone*) în loc de statuară sau orfevrerie, iar pictura pe panou, pe cât de bună pe atît de inexistentă în Nordul gotic³², a invadat chiar tîmplăria, producînd fenomene atît de specific italiene precum *cassoni*, *spallieri* și *deschi da parto*³³.

Către 1300, prin urmare, Italia s-a găsit, pentru prima oară de la prăbușirea Imperiului roman, în situația de a păstra echilibrul de forță în

lumea artei, și se poate spune că însuși conservatorismul — ba chiar retrospectivismul — picturii italiene a pregătit-o pentru rolul conducător într-o vreme când perioada gotică matură se apropia de sfârșit.

Pe de o parte, un pictor italian formându-se în ultimele decade ale secolului al XIII-lea nu putea eluda influența unui stil gotic sau cel puțin goticizat, ale cărui manifestări sculpturale și arhitecturale — ca să nu mai vorbim despre miniaturistica de carte, „quell'arte che alluminare è chiamata in Parisi” — îl înconjurau din toate părțile și cu ai cărui practicanți era chemat deseori să colaboreze. În operele lui Cavallini și Giotto (sau, în aceeași ordine de idei, Jacopo Torriti, autorul *Încoronării Fecioarei* din absida de la Santa Maria Maggiore) influența gotică — transmisă, desigur, în mare măsură, prin sculptura italiană și astfel mai mult ori mai puțin vizibil nuanțată cu clasicismul lui Nicolo Pisano — este vădită atât în stil cât și în iconografie³⁴. Duccio, mai adânc îndatorat tradiției bizantine decât Giotto sau Cavallini și ca atare, bunăoară, nedispus să accepte tipul de frumusețe cu ochii oblici dezvoltat în Franța secolului al XIII-lea, nu numai că s-a supus modei gotice în chestiuni de detaliu arhitectural și decorativ și în adoptarea compromițătoarei inovații, deja menționate, de a-l fixa de cruce pe Hristos răstignit cu trei în loc de patru cuie³⁵, dar a și învățat de la Pisani cum să-și înzestreze figurile cu acea substanțialitate și libertate de mișcare ce le deosebește de produsele *manierei grece*³⁶; semnificativ e faptul că a restrâns indicarea faldurilor draperiei cu un filigran din linii de aur, utilizate fără discriminare în pictura *Dugento*-ului, la faptele supranaturale, ca de pildă apariția lui Hristos după Schimbarea la față sau după Înviere.

Pe de altă parte însă un asemenea pictor italian era moștenitorul unei îndelungate tradiții de pictură pe panou și murală (inclusiv mozaicul) care nu pierduse niciodată contactul cu arta creștină timpurie și bizantină; aceste contacte

fuseseră de fapt reînnoite sau intensificate chiar pe cînd ultimul val de bizantinism se răspîndea în Nord, adică de pe la jumătatea secolului al XIII-lea. Și cu toate că stilul gotic din țările transalpine a refuzat, după cît se pare, amestecul cu stilul bizantin (chiar în acele curioase școli de miniaturistică de carte stabilite în Țara Sfîntă de către cruciați și expuse influenței bizantine prin simpla forță a împrejurărilor, găsim mai degrabă amestec decît fuziune)³⁷, stilurile bizantinizante sau, dacă se poate spune astfel, neocreștine-timpurii din Italia secolului al XIII-lea n-au refuzat să se amestece cu goticul. Astfel, acele *dissecta membra* ale perspectivei clasice, păstrate sau reînviolate în pictura italiană din *Dugento*, puteau fi supuse disciplinei unificatoare a înseși acelor principii de consolidare a masei și de consolidare a suprafeței care eradicaseră perspectiva clasică din Nord. Și în felul acesta a luat ființă conceptul „modern” de spațiu.

În *Visul lui Faraon* din Baptisteriul de la Florența, bunăoară, cornișa și tavanul în casete din camera de culcare a regelui sînt redată în racursiu după „schema în zigzag” moștenită din Antichitatea clasică (fig. 97). În unul din mozaicurile de la Monreale, *Cina cea de taină* este pusă în scenă într-un fel de curte încadrată de ziduri laterale în perspectivă (fig. 98); iar un alt mozaic din același ciclu, reprezentînd „Vindecarea slăbănogului”, etalează chiar o pardoseală de dale prezentate într-un racursiu viguros, unde „schema în zigzag” a fost înlăturată în favoarea unei surprinzător de precise convergențe conice. Nici unul dintre aceste decoruri nu e însă conceput ca un tot unitar, necum ca un interior rațional constituit. *Visul lui Faraon* are tavanul în racursiu, nu însă și pereții laterali și pardoseala; *Cina cea de taină* are ziduri laterale în perspectivă, dar nu pardoseală și tavan; în *Vindecarea slăbănogului*, în sfîrșit, pardoseala în perspectivă se întrerupe brusc la picioarele fațadei netratate în racursiu a unei clădiri de pe al cărei acoperiș doi însoțitori coboară patul suferindului.

Cînd intrăm în lumea lui Duccio și a lui Giotto ne simțim ca și cum am coborî dintr-o barcă și am păși pe pămînt. Decorurile arhitecturale (și ceea ce se aplică la ele se aplică, *mutatis mutandis*, și la peisaje) dau o impresie de coerență și stabilitate fără egal în întreaga pictură anterioară, inclusiv cea elenistică și romană. În *Maestà* a lui Duccio (executată între 1308 și 1311, fig. 92, 99, 118, 120), în frescele lui Giotto din capela Arena de la Padova (c. 1305), și, într-o formă încă experimentală, în unele dintre scenele inspirate din Vechiul Testament în Basilica Superioară din Assisi (atribuite înainte unui mare anonim, „Maestrul lui Isaac“, dar în prezent fiind tot mai mult privite ca opere timpurii ale lui Giotto însuși)³⁸, găsim interioare perfect logice, de tip cutie, cu tavane, pardoseli și pereți laterali „potrivit întocmite laolaltă“, cum ar spune Apostolul: interioare ce se extind comensurabil în spatele unei suprafețe picturale clar definite și în cadrul cărora fiecărui corp și fiecărui gol le este alocată cîte o porțiune de volum bine precizată.

Aici asistăm, așadar, la nașterea „spațiului modern“, un spațiu care ar putea fi descris ca spațiul greco-roman „vu à travers le tempérament gothique“: materialul incongruent și fragmentar furnizat de unele reprezentări atît de nesubstanțiale și inconsecvente, dar, oricum, „perspectivice“, ca *Visul lui Faraon* din Baptisteriul de la Florența și mozaicurile de la Monreale, a fost reorganizat și disciplinat conform principiilor exemplificate de unele reliefuri gotice empatetic non-perspectivice, dar, în limitele stilului lor, perfect închegate și coerente, precum *Cina cea de taină* din jubeul catedralei din Naumburg de pe la 1260 (fig.34). Iar influența incontestabilă exercitată de arta antică tîrzie și creștină timpurie asupra lui Jacopo Torriti, Cavallini și Giotto³⁹ este, cred eu, mai degrabă un aspect, fie el cît de important, decît cauza acestui proces. E foarte adevărat că monumentele antice tîrzii și creștine timpurii au fost și sînt mai abundente la Roma decît la Veneția sau în Toscana⁴⁰. Dar faptul că

atit Cavallini cît și Giotto au putut, ca să zicem așa, „deveni conștienți“ de aceste monumente — așa cum, cu două generații înainte, sculptorii din Reims „deveniseră conștienți“ de sarcofagele lor romane — se datorează poziției lor pe creasta valului produs de confluența celor două curențe, cele mai puternice din arta Evului Mediu, curențul bizantin și cel gotic francez; nu trebuie să uităm că Duccio, împărtășind alături de ei experiența acestor două curențe, dar nu, după cît îmi dau seama, și pe aceea a artei antice tîrzii și creștine timpurii, a fost cu toate acestea la fel de capabil de a percepe și rezolva problema spațiului „modern“.

Toate acestea au fost, de bună seamă, un simplu început. Măsurate după etaloanele stabilite în secolul al XV-lea, interioarele care apar în operele „părinților fondatori“ sînt nu numai limitate ca întindere și imprecise din punctul de vedere al construcției; ele sînt interioare numai într-un sens foarte special și restrîns al termenului. „Interiorul“ clădirii nu e văzut dinăuntru, ci din afară: pictorul, departe de a ne introduce în construcție, se mulțumește să-i înlăture zidul frontal, transformînd-o astfel într-un soi de casă de păpuși supradimensionată. Impresia de stabilitate și coerență precumpănește totuși. Cu toate imperfecțiunile lor tehnice, operele lui Duccio și Giotto ne pun în fața unui spațiu care nu mai e discontinuu și finit, ci (măcar potențial) continuu și infinit; și această impresie e produsă de faptul că suprafața picturii, deși nu mai este opacă și impenetrabilă, reține totuși fermitatea plană dobîndită în perioada romanică și conservată de-a lungul perioadei gotice mature. Pictura este iarăși o „fereastră“. Dar această „fereastră“ nu mai e ceea ce fusese înainte de a fi fost „închisă“. În loc de o simplă deschidere tăiată în zid sau separînd doi pilaștri, ea devine compatibilă cu ceea ce Alberti avea să numească un *vetro tralucente*: o foaie imaginară de sticlă combinînd calitățile de soliditate și planeitate cu aceea de transparență și fiind astfel aptă să acționeze, 158

pentru prima oară în istorie, ca un autentic plan de proiecție.

Sensibilitatea „ochiului de geam“, dacă putem spune astfel, a creat însăși condiția a cărei absență a împiedicat pictura greco-romană să treacă cu vederea „axioma unghiurilor“ din optica clasică. În Evul Mediu a existat — un alt exemplu de „compartimentare“ care, bunăoară, i-a împiedicat pe cei ce ridicau obiecții de natură logică împotriva teoriei aristotelice despre căderea liberă a corpurilor să încerce a dezlega problema prin experiment⁴¹ — o curioasă dicotomie între teoria optică și practica artistică. Prin intermediari arabi ca Alhazen și Al-Khindī (primul citat adesea și cu mult respect de către Lorenzo Ghiberti), Occidentul latin s-a familiarizat pe deplin cu optica clasică în secolele al XII-lea și al XIII-lea. Autori „gotici maturi“ precum Vitellio, Johannes Peckham, Roger Bacon și, mai presus de toți, Robert Grosseteste nu numai că au perpetuat, ci au și dezvoltat teoria, iar când au vrut să-i latinizeze denumirea grecească, cel mai bun echivalent pentru *ὀπτική* pe care și l-au putut imagina a fost *perspectiva*. *Perspectiva* aceasta medievală a rămas însă totdeauna o teorie matematică a văzului, intim legată de astronomie, dar ruptă cu totul de problemele reprezentării grafice⁴². Și dacă pictorii greco-romani nu aveau nici un motiv să se revolte împotriva axiomei unghiurilor din cauză că suprafața picturii nu o concepeau ca pe o structură plană vădit discordantă cu structura sferică a cîmpului vizual postulat de teoria văzului, pictorii romaniei și gotici — chiar presupunînd că ar fi fost familiarizați cu optica științifică — nu aveau nici un motiv să-și bată capul în primul rînd cu axioma unghiurilor, din cauză că învățaseră să conceapă suprafața picturii ca pe ceva impenetrabil și opac și care, tocmai din această pricină, nu putea fi nicidecum pusă în legătură cu teoria văzului.

159 Abia după ce Duccio și Giotto au conferit suprafeței picturale calitatea transparenței pe lângă cea a planeității, a devenit cu puțință apariția

ideii — aproape de la sine evidentă pentru noi — de a interpune acest plan transparent între obiect și ochi și, astfel, de a construi imaginea în perspectivă ca o *intersegazione della piramide visiva*, cu alte cuvinte ca o proiecție conică. Iar după ce Brunelleschi și Alberti au găsit mijloacele de a transpune în fapt această idee, transformând astfel perspectiva ca teorie matematică a văzului într-o metodă matematică de desen, a devenit necesar să se facă o distincție între prima și aceasta din urmă: metoda matematică de desen (care se va numi pur și simplu „perspectivă” în epoca modernă) a fost desemnată ca *perspectiva pingendi* sau *perspectiva artificialis* (în limba italiană adeseori *prospettiva pratica*); teoria matematică a văzului (numită pur și simplu *perspectivă* de-a lungul Evului Mediu) a ajuns să fie calificată cu ajutorul adjectivelor *naturalis* sau *communis*.

Perspectiva pingendi sau *perspectiva artificialis* a fost astfel literalmente odrasla teoriei optice și a practicii artistice — teoria optică furnizînd, ca să zicem așa, ideea de *piramide visiva*, iar practica artistică, așa cum se dezvoltase de la sfîrșitul secolului al XIII-lea, furnizînd ideea de *intersegazione*. Copilul nu s-a născut, să ne reamintim, înainte de c. 1420, cu aproape o sută de ani după moartea lui Duccio și peste optzeci de ani după moartea lui Giotto. Dar în decursul acestui interval, putem observa o dezvoltare preliminară care a luat forme diferite în diferitele centre.

Roma fiind practic eliminată de pe scena artistică datorită condițiilor care au silit Curia să se mute la Avignon în 1309, evoluția din prima jumătate a secolului al XIV-lea a fost în mare măsură dominată de școlile din Siena și Florența, iar cursul ei a fost determinat de diferența fundamentală care, după cum am văzut, separa încă de la bun început aceste două școli. În frescele lor de la Santa Croce, succesorii florentini ai lui Giotto, Maso di Banco și în special Taddeo Gaddi, au intensificat tendința maestrului lor de

„a cuceri cea de-a treia dimensiune mai degrabă prin manipularea conținuturilor spațiului decât a spațiului însuși“ și de a exploata decorurile arhitecturale, non-frontale, adeseori foarte complexe, ca pe un mijloc de a lua cu asalt profunzimea⁴³; un maximum de oblicitate și complicație a fost atins în operele lui Taddeo *Respingerea lui Ioachim* și *Înfățișarea Fecioarei* din Capella Baroncelli (fig.100). La Siena, pe de altă parte — deși nu cu ajutorul influenței lui Giotto — Ambrogio Lorenzetti și fratele lui mai mare, Pietro (ambii victime, după cum se spune, ale *ciumei negre* în 1348), au făcut cel mai spectaculos progres nu numai în lupta pentru o construcție perspectivică exactă, ci și în reprezentarea spațiului *per se*⁴⁴.

În *Înfățișarea la templu* din 1342 de Ambrogio Lorenzetti (fig.101), organizarea a ceea ce se poate numi porțiunea „imanent-picturală“ a pardoselii atinge treapta exactității matematice: toate dreptele de capăt nemarginale — adică acele drepte de capăt care nu sînt secționare de muchiile laterale ale picturii și astfel nu depășesc limitele suprafeței picturale⁴⁵ — converg într-un punct de fugă precis definit mai curînd decât într-o arie de fugă mai puțin definită⁴⁶, iar „punerea în scenă“ arhitecturală este, cum ar spune Vasari, o „cosa non bella ma miracolosa“. Edificiul în care se petrece evenimentul e tot o „casă de păpuși“ prin faptul că-și expune în același timp și exteriorul, și interiorul, îngăduindu-ne să-l privim pe acesta din urmă numai din cauză că partea frontală a clădirii e perforată de o triplă arcadă (peste care se suprapune parțial cadrul) în loc de a forma un zid compact. Dar această „casă de păpuși“ a fost mărită și dezvoltată ca o vastă structură ecleziastică. Avem în față capătul unei basilici divizat prin arce segmentate în două părți: o secțiune anterioară, care poate fi descrisă ca un hibrid între partea anterioară a corului și transept (nava centrală cu o suprastructură dodecagonală, amintind vag de Baptisteriul de la Florența), și o secțiune pos-

terioară care corespunde corului propriu-zis dintr-o biserică creștină și celui *domus Sancti sanctorum* din templul de la Ierusalim.

Acțiunea e, firește, limitată la prim-plan, ceea ce înseamnă că arcada frontală, deși făcând parte integrantă din structura basilicală, a trebuit să fie astfel dimensionată la scară, încît să slujească, în același timp, ca un fel de cadru care să împrejmuiască riguros figurile. Coloanele — tehnic vorbind, în fața figurilor — sînt reduse prin urmare la o înălțime mai mică de circa zece picioare și sînt atît de drastic subțiate, încît diametrul lor reprezintă mai puțin de $1/30$ din înălțime. Aceasta creează, de la sine înțeles, o contradicție nerezolvată și, „secondo la natura di quei tempi“, nerezolvabilă între arcada frontală și restul arhitecturii. Dar, luat în sine, acest rest — panorama de fundal, ca să spunem așa — merită să fie proclamată drept primul interior bisericesc convingător, extinzîndu-se adînc în spațiu și, cu toate limitele sale, nu numai desenat la scară, dar și, în general vorbind, menționîndu-se în domeniul posibilității constructive.

Ambrogio Lorenzetti nu ne pune, desigur, în fața unui portret arhitectural. Edificiul lui — o biserică creștină distribuită în rolul templului lui Solomon sau, altfel spus, templul lui Solomon conceput și ornamentat astfel încît caracteristicile lui arhitecturale și chiar unele detalii decorative precum statuile lui Moise și Iosua sau mozaicul de deasupra „arcului de triumf“ să constituie o aluzie la corelația omniprezentă dintre Vechiul și Noul Testament — este, dimpotrivă, o clădire imaginară exemplificînd acel principiu al „simbolismului deghizat“ care, odată ce spațiul pictural a fost supus regulilor care guvernează spațiul empiric, l-a obligat pe artist să ascundă conceptele teologice sau simbolice, deschis revelate de către predecesorul său medieval, sub mantia verosimilității aparente⁴⁷. Dar și în această privință, *Înfățișarea* lui Ambrogio poate fi pe drept cuvînt denumită un strămoș legitim al *Madonnei într-o biserică* de Jan van Eyck⁴⁸. 162

Pasul următor în dezvoltarea interiorului eclesiastic a fost separarea peretelui frontal perforat al clădirii de clădirea propriu-zisă, cu alte cuvinte transformarea acestui perete frontal într-o simplă „diafragmă” care se interpune între spectator și arhitectură în loc de a forma o parte integrantă a acesteia din urmă. Această operație chirurgicală a eliminat inconsecvențele dimensionale rămase nerezolvate în *Înfățișarea* lui Ambrogio; dar ea a fost înfăptuită, pare-se, mai degrabă în Nord decât în Italia (fig.102)⁴⁹, iar tăierea nodului gordian prin îndepărtarea și a „diafragmei” înseși a fost lăsată, după știința noastră, în seama geniului lui Jan van Eyck.

Ceea ce Ambrogio Lorenzetti a făcut pentru interiorul eclesiastic — și, să nu uităm, pentru priveliștea citadină și peisaj, portretul Sienei și panorama rodnicului ținut vălurit din împrejurimi fiind prima dintre vederile postclasice derivate în esență mai mult din experiența vizuală decât din tradiție, memorie și imaginație — frațele său Pietro a făcut pentru interiorul domestic. Casa lui Ioachim și a Anei din a sa *Naștere a Fecioarei* din 1342 (fig.103) este o variațiune originală, ca să nu spunem abilă, pe tema care ar putea fi numită a „interiorului văzut printr-o triplă arcadă”. În primul rînd, această triplă arcadă nu mai e pictată, ci a fost identificată, așa zicînd, cu colonetele, arcele și pinaclele de lemn sculptat de pe rama tripticului, ceea ce ne ispiteste să credem că interiorul care se întinde în spatele acestei greoaie structuri arhitecturale aparține mai curînd unei case reale decât uneia pictate. În al doilea rînd, vedem două încăperi prin trei deschideri diferite: o anticameră, adăpostindu-l pe Ioachim ce așteaptă răbdător împreună cu doi însoțitori, e limitată la traveea stîngă; camera de naștere propriu-zisă continuă însă pe toată traveea centrală și pe traveea dreaptă, astfel încît nu numai peste peretele și pardoseala ei, dar și peste patul Sfintei Ana și chiar peste una dintre figurile de femei care o ajută se suprapune coloneța, despărțitoare. După cum

Înfățișarea lui Ambrogio a creat precedentul pentru *Madonna într-o biserică* a lui Jan van Eyck, la fel și *Nașterea Fecioarei* a fratelui său a creat precedentul pentru *Bunavestire* de pe altarul de la Gand și, mai evident chiar, pentru tripticurile contemporanului mai vîrstnic al lui Jan, Maestrul din Flémalle⁵⁰.

Un alt moment hotărîtor în evoluția interiorului domestic este bucătăria — îndrăzneată inovație în sine — pe care un colaborator apropiat al lui Pietro Lorenzetti a găsit cu cale s-o includă în *Cina cea de taină* (executată probabil puțin înainte de 1330) din Biserica Inferioară de la Assisi (fig.105)⁵¹. În această remarcabilă bucătărie, alipită de pavilionul în care s-au adunat cei doisprezece, așa cum anticamera este alipită camerei de naștere din *Nașterea Fecioarei*, găsim, ca să spunem așa, în formă de nucleu, un număr de motive caracteristice, elocvente pentru un mediu domestic, care erau sortite să se bucure de favoarea marilor flamanzi, de cea a predecesorilor lor francezi și franco-flamanzi și a urmașilor de pretutindeni ai acestora: cățelușul lingînd o farfurie; focul strălucitor (aparent dezvoltat din atributul tipic al personificării lunii februarie din ilustrațiile de calendar, aici însă complet integrat decorului arhitectural); slujitorii prinși cu treburile; și, ultimul dar nu cel mai puțin important, bufetul sau raftul din perete, de preferință văzut de jos și ticsit cu tot soiul de vase sau ustensile, căruia i s-ar putea spune *fons et origo* a naturii moarte „independente”⁵².

Dar nu numai prin mobilierul său, ci și prin construcția încăperii, această remarcabilă bucătărie anticipează dezvoltarea ulterioară a interiorului domestic. Deși tot o „casă de păpuși”, ba chiar mai fățiș decît casa sfinților Ioachim și Ana din *Nașterea Fecioarei* (vedem chiar luna și stelele deasupra acoperișului), această bucătărie ne face să înțelegem că problema desenării la scară, atît de greu de rezolvat în redarea unei construcții bisericesti, prezenta mai puține dificultăți în cazul unui interior domestic care, prin

definiție, e conceput la scara muritorilor obișnuți și, în mod normal, e acoperit cu un tavan plat, iar nu cu bolți. Înălțimea unui asemenea tavan nu depășește aria picturii propriu-zise, iar grin-zile lui în perspectivă pot fi astfel reprezentate în întregime. Putem deduce de aici că în interiorul domestic nu numai schema casei de păpuși, ci și soluția diafragmei puteau fi abandonate mai devreme decât în cazul unui decor bisericesc, iar acest pas a fost făcut încă în ultima treime a se-colului al XIV-lea, de maeștri nord-italieni ca Giovanni da Milano, Jacopo Avanzo și Giusto di Menabuoi. Putem spune astfel că fresca din Assisi anunță nu numai decorurile unui mare număr de reprezentări religioase care păreau să necesite o ambianță domestică, sau cel puțin să fie compatibile cu ea (Bunavestire, de pildă), dar și „cabinetele de studiu“ ale unor sfinți învățați sau ale unor erudiți precum Sfântul Ieronim, pe de o parte, și Petrarca, pe de alta⁵³.

În ciuda tuturor acestor considerații, deosebi-rea netă dintre Ambrogio și Pietro Lorenzetti ca pionieri ai interiorului bisericesc și domestic necesită, ca mai toate deosebirile nete, anumite corective. Ambrogio Lorenzetti, și el, a adus o contribuție însemnată la problema interiorului domestic, deși nu atât printr-o elaborare ingeni-oasă, cât, dimpotrivă, prin descoperirea unei nu mai puțin ingenioase stratageme. În *Bunăvestirea* sa din 1344 (fig.104) ne găsim în fața a ceea ce propuneam să numim, în lipsa unui termen mai bun, „interiorul prin implicație”: faptul că scena se petrece în interior e pus în evidență, fără nici o indicație de arhitectură, prin soluția simplă de a plasa figurile pe o pardoseală de dale în loc de a le plasa pe stînci sau pe iarbă, iar absența însăși a limitărilor de sus și din părțile laterale ne dă ilu-zia — pe care atât schema casei de păpuși cât și soluția diafragmei ne-o refuză — că ne aflăm real-mente în aceeași încăpere cu persoanele pictate. Adăugîndu-se diferite genuri de mobilier, această iluzie putea fi intensificată pînă la o plăcută
165 senzație de căldură și de intimitate; se poate

spune că *Bunavestire* a lui Ambrogio stă la începuturile unei tradiții care, printr-un lung șir de intermediari francezi și franco-flamanzi, avea să culmineze în *Maica Domnului cu sarea* a Maestrului din Flémalle⁵⁴.

V

Pe lângă importanța ei ca vestitor al viitorului, *Cina cea de taină* lorenzettiană ne stârnește interesul ca produs al trecutului. Ne pune, în fapt, față în față cu principala noastră problemă, și anume rolul variabil pe care l-a jucat influența clasică în diverse perioade artistice. Trebuie să ne întrebăm dacă — și, în caz afirmativ, în ce măsură — marii pictori din *Trecento* și-au găsit inspirația nu numai în reflexele picturii clasice din arta creștină timpurie, antică tîrzie și bizantină, dar și în frescele romane originale.

Decorația lui Taddeo Gaddi din capela Baroncelli de la Santa Croce cuprinde o nișă pictată care, asemeni dulapului din bucătăria lui Pietro Lorenzetti, e divizată orizontal în două compartimente. Dar în locul ustensilelor gospodărești, el expune, după cum e și firesc, odoarele Sfintei Liturghii, iar în loc de a forma o parte dintr-un interior pictat, ea pare scobită, ca un *trompe-l'oeil*, în însuși zidul capelei. Această mică frescă constituie astfel cel mai timpuriu specimen cunoscut de natură moartă „independentă” din pictura postclasică și pare să vină în sprijinul argumentului că acest gen a luat ființă prin substituirea de „reprezentări simulate” în locul unor obiecte reale de însemnătate vitală pentru destinația unei încăperi date, dar mult prea prețioase, prea perisabile sau prea periculoase pentru a fi expuse ca atare: vînat, pește sau fructe într-o sufragerie; vase de cult într-o biserică; cutii, cărți și instrumente științifice într-un cabinet de studiu; borcane cu medicamente în camera de lucru a unui doctor sau farmacist⁵⁵. Și de vreme ce exemplele de acest tip de natură moartă sub-

stitutivă (în majoritatea cazurilor reprezentând alimente) se întâlnesc nu rareori în pictura murală din Campania și Roma, s-a presupus că Taddeo Gaddi a acționat sub înfrumusețirea modelelor clasice. Nu e, desigur, cu totul imposibil; e însă la fel de posibil să confere pur și simplu autonomie — și, așa zicând, un halou ecleziastic — unui element ce fusese un detaliu de interior domestic, ca acela din Assisi, care pare să preceadă cu câțiva ani nișa lui Taddeo⁵⁶. Și atunci, inutil s-o mai spunem, ne-am vedea confrunțați cu întrebarea dacă nu cumva Pietro însuși a împrumutat dintr-o sursă clasică dulapul său în formă de adâncitură bipartită.

Că Pietro și colaboratorii săi cunoșteau și exploatau picturile murale romane s-a dedus, cu mult înainte ca natura moartă ecleziastică a lui Taddeo Gaddi să fi atras atenția, din uimitorul pavilion hexagonal în care e situată scena Cinei propriu-zise. S-a argumentat că edificiile hexagonale au existat în picturile murale romane, dar nu în reprezentările târzii anterioare frescei din Assisi care, așadar, ar părea să presupună un prototip roman.

Existența unor *tempietti* hexagonali în pictura murală romană e însă destul de nesigură⁵⁷ (în timp ce construcțiile octogonale, dacă nu hexagonale, de acest tip apar, ne amintim, în ilustrația de carte carolingiană); iar poligonalitatea ca atare e caracteristică mai degrabă artei medievale, și îndeosebi gotice, decât celei clasice. Se poate discuta mult mai mult, așadar, despre punctul de vedere tradițional după care mult controversatul pavilion, cu arcele sale trilobate și coloanele sale gotice, este dator amvonului din Pisa al lui Nicolo Pisano (fig. 106); de fapt, raportul dintre el și acesta din urmă e în foarte mare măsură analog aceluia dintre redarea de către Villard de Honnecourt a uneia dintre capelele de altar ale catedralei din Reims (fig. 96) și originalul ei — cu excepția faptului că atelierul lui Pietro, familiarizat cu punctul de vedere perspectiv, nu mai indica fără distincție convexitatea

prin curbe încovoiate ascendent (spre deosebire de cornișă și capiteluri, bazele coloanelor ca și băncile Apostolilor, aflându-se sub nivelul ochilor, sînt dispuse corect pe o curbă descendentă) și învățase să deplaseze cheile arcelor din suprafețele tratate perspectivice mai degrabă spre exterior decît spre interior⁵⁸. Faptul că coloanele au fost foarte mult atenuate, asigurîndu-le astfel figurilor mai mult „spațiu de respirație“, nu e deloc surprinzător ținînd seama de ceea ce se poate observa în *Înfățișarea lui Hristos* a fratelui lui Pietro; și însuși faptul că aceste coloane sînt surmontate de statui dispuse circular, susținute de abace și susținînd la rîndul lor cornișă, face și mai izbitoare similitudinea dintre pavilionul nostru și amvonul lui Nicolo. Departă de a deriva dintr-o frescă romană, se poate presupune, cred eu, că acest pavilion reflectă impresia produsă de o construcție reală de origine foarte recentă — întocmai după cum dulapul adîncit din bucătăria adiacentă pare a-și avea modelul în viața reală. Asemenea *repostigli*, cum le numește Boccaccio, mai pot fi încă văzute în numeroase palate italiene din secolul al XIII-lea, iar unul dintre ele (dar fără diviziunea orizontală) apare în *Bunavestire* a lui Giotto din capela Arena.

Singura diferență majoră dintre pavilionul lorenzettian și amvonul lui Nicolo Pisano este că statuile de colț ale acestuia din urmă — toate Virtuți creștine — au fost înlocuite cu ceea ce s-a numit „*putti* «renascentiști»“⁵⁹. *Putto* — „un copil grăsun și gol“, mai totdeauna cu „două aripi în partea cărnoasă a umerilor“, ca să cităm incomparabila caracterizare făcută de Gabriel Betteredge, personajul lui Wilkie Collins — este, după cum știm cu toții, omniprezent în arta elenistică și romană, iar apariția lui într-o frescă din cea de-a treia decadă a secolului al XIII-lea a fost invocată prin urmare ca argument suplimentar în favoarea derivării directe a acestei fresce dintr-o pictură murală clasică pierdută. Să nu uităm însă că una dintre Virtuțile lui Nicolo, Tăria sufletească, apare sub înfățișarea unui

Hercule nud (fig. 48). Singurul lucru pe care îl avea de făcut autorul *Cinei celei de taină*, și l-a și făcut, era să transforme un adult bucălat într-un grup de patru copii bucălați, a căror prezență și atribute să fie adecvate unei „sufragerii spațioase și bine pregătite” (doi dintre *putti* poartă cornuri ale abundenței, unul un iepure, iar altul un pește)⁶⁰; și efectuând această transformare, el n-a avut nevoie de un model roman specific, ci a urmat ceea ce, în vremea sa, devenise un obicei de-a dreptul generalizat.

Ca și alte motive clasice, *putto* a fost însușit de Protorenasțerea din secolul al XII-lea; dar, ca și în cazul altor motive clasice, apariția lui s-a limitat la sculptură. Eliminând Cupidonii înari-pați de pe fațada catedralei din Modena (și unele exemple cu datare nesigură precum cele de pe un sarcofag din portalul de la San Lorenzo fuori Le Mura și de pe coloanele spiralate din Santa Trinità dei Monti și San Carlo de la Cave), îi găsim, după cum ne amintim, în capitelurile porticului de la Monreale; și ei continuă să apară în sculptura decorativă pînă în al doilea pătrar al secolului al XIV-lea, de pildă, în coloanele care flanchează portalul catedralei din Siena (școala lui Giovanni Pisano), pe o consolă de marmură din Baptisteriul de la Florența (azi în Museo Bandini de la Fiesole), executată între 1313—1314 sau, tocmai între 1337—1338, pe capitelurile Baptisteriului de la Pistoia⁶¹. În afara acestor relieve, către sfîrșitul *Dugento*-ului, se poate observa însă o schimbare semnificativă, începută, după cît se pare, la Roma. *Putto*, ca să folosim o expresie cinegetică, „își schimbă birlogul”: migrează din sculptură în pictură, iar în cadrul acestei migrații se constată trei stadii.

Mai întîi, *putti*-i derivați evident din modele antice tîrzii sau creștine timpurii ca mozaicurile de la Santa Costanza și sarcofagul Constantinei (păstrat inițial chiar în acest sanctuar) au început să se infiltreze, ca un *locus minoris resistentiae*, în chenarele cu acante ale mozaicurilor

— de exemplu, *Încoronarea Fecioarei* de Jacopo Torriti de la Santa Maria Maggiore — ca și în picturile murale; cele mai cunoscute specimene sînt cele din rensourile care încadrează frescele lui Cimabue din Biserica Superioară de la Assisi⁶². În al doilea rînd, *putto* a fost admis în pictura propriu-zisă, apărînd însă sub forma unei lucrări sculpturale clasice — sau mai degrabă pretins clasice — încorporată în decorul arhitectural și comportînd, desigur, implicații iconografice mai mult sau mai puțin definite. Astfel „pietrificat“, el a invadat ciclul Sfîntului Francisc din Biserica Superioară de la Assisi ca și — de astă dată prin împrumut direct de la sarcofagele romane — frescele lui Giotto de la Arena (fig. 107)⁶³. Acestei a doua faze de dezvoltare îi aparțin cei patru *putti* din *Cina cea de taină* de la Assisi; trei alte specimene — mai puțin decente deoarece înfrumusețează palatul lui Pilat — se găsesc în *Biciuirea lui Hristos*, cu o frescă făcînd parte din același ciclu al Patimilor (fig. 108)⁶⁴. Cel de-al treilea stadiu, în sfîrșit, e atins în *Triumful Morții* al lui Francesco Traini, din cimitirul de la Pisa (pe la 1350), unde întîlnim două perechi de *putti* (fig. 109), nemaîncrămîniți într-o imobilitate ca de piatră, ci foarte vii și planînd între cer și pămînt — dar copiați fidel după un sarcofag roman care poate fi văzut și astăzi în același cimitir (fig. 110). Una din aceste perechi desfășoară un sul purtînd versuri exortative, întocmai după cum prototipurile lor clasice desfășoară o *imago clipeata*; ceilalți doi *putti* — descriși în mod normal ca niște cupidonii sau *amorini* (amorași), dar investiți cu o semnificație mult mai sinistrală prin atitudinea lor de semnalare și prin poziția inversată a torțelor — indică Morții („La Morte“) primele ei victime: un tînăr elegant și o tînără doamnă frumoasă, absorbiți fără grijă unul de celălalt.⁶⁵

Ulterior însă *putto* a dispărut — sau, mai exact, s-a dat la fund — vreme de aproape cincizeci de ani. Supraviețuind — în mod ilicit, ca să zicem așa — numai în decorația margi-

nală a manuscriselor miniaturate⁶⁶, n-a revenit la suprafață pînă în ultimii ani ai veacului al XIV-lea, dar atunci a revenit cu o răzbunare. Repatriat în sculptură, el salută noul secol în Porta dei Canonici și, aflat aici în compania altor două personaje intrate în umbră după frații Pisani (Hercule gol și Prudența goală), ca și a altor personaje direct și conștient resuscitate din surse clasice, în Porta della Mandorla din catedrala de la Florența (fig. 111)⁶⁷. Și, mulțumită lui Jacopo della Quercia și lui Donatello, s-a multiplicat în asemenea măsură, încît *Quattrocento*-ul a fost denumit, numai pe jumătate în glumă, „era *putto*-ului”. Ulterior avea să umple toate artele, atît cele „frumoase” cît și cele „aplicate”, pînă în faza de recrudescență a tradiției baroce din secolul al XIX-lea.

Această reînviere a *putto*-ului în pictura din *Trecento* înainte de 1350—1360 — începînd cu o adaptare decorativă, culminînd, după o fază intermediară de reconstrucție pseudoculturală, prin ceea ce s-ar putea numi însuflețire picturală și urmată de o eclipsare temporară — e un fel de caz tipic care exemplifică, și într-un anume sens rezumă, ce însemna și ce nu însemna Antichitatea clasică pentru epoca „*primi lumi*”. Ne face să ne dăm seama — așa cum se putea întrezări din cele spuse în prima secțiune a capitolului de față — că sfîrșitul *Dugento*-ului asistă la o deplasare a impulsului asimilativ dinspre sculptură spre pictură (care, ne amintim, fusese virtual imună la influența clasică de-a lungul Protorenasterii); că forța acestui impuls s-a stins pe la jumătatea veacului al XIV-lea; și că nu a fost reactivată — dar atunci cu intensitate îndoită — pînă la începutul secolului al XV-lea.

Faptul că pictura antică tîrzie și creștină timpurie a jucat rolul unei moașe la nașterea stilului lui Torriti, Cavallini și Giotto a fost menționat mai sus⁶⁸ și nimeni nu poate tăgădui că ea a continuat să exercite o înrîurire puternică asupra succesorilor lor. Această înrîurire nu s-a mărginit la vocabularul iconografic și la sintaxa

compozițională, ci s-a extins (ceea ce reprezintă o noutate distinctivă în sine) la manevrarea luminii și umbrei și la însăși folosirea culorii. E chiar posibil — deși, după părerea mea, nu cu totul probabil — ca unii dintre maeștrii mai vechi ai *Trecento*-ului să fi stabilit un contact cu pictura romană în înțelesul mai restrins al termenului: genul de pictură pe care noi îl punem în legătură cu „al doilea stil” de la Pompei, „Peisajele din Odissea” și *Nunțile Aldobrandine*⁶⁹. Mai puțin discutabil și după mine mai semnificativ e însă faptul că pictorii trecentiști din primele două generații fie că au asimilat sau nu influența picturii clasice, au monopolizat în mod virtual influența sculpturii clasice: pictorii și-au căutat inspirația în relicvele tangibile ale artei antice tocmai într-o vreme în care sculptorii — fie trăind de pe urma patrimoniului predecesorilor lor din secolul al XIII-lea, fie abandonându-se stilului gotic sau încercând reconcilierea celor două — au încetat să procedeze astfel.

Privind afară prin „fereastra” sa, pictorul a învățat să perceapă produsele artei romane — edificii și statui, geme și monede, dar în primul rând reliefurile — ca parte integrantă a ambianței sale vizibile și reproductibile, ca „obiecte” în sensul literal al cuvântului (*objectum*, „ceea ce e așezat în fața mea”); e aproape simbolic că, la dezgroparea acelei statui fatale a Venerei la Siena, un pictor, Ambrogio Lorenzetti, a fost acela care a înregistrat-o într-un desen, în timp ce nu cunoaștem nici un fel de reacție din partea unui sculptor⁷⁰.

Astfel, „reinvierea *putto*-ului în pictura din „*Trecento*” are multe analogii, dar nu este locul să le enumerăm aici. E de ajuns să menționăm că însuși Ambrogio Lorenzetti a plăsmuit figura unei *Securitas* în al său *Buon Governo* după o *Victorie* romană, păstrată pînă azi la Academia delle Belle Arti din Siena; că *Pax* din aceeași frescă e îmbrăcată într-o draperie striată și semitransparentă inspirată de modele similare; că mozaicul timpanului din lucrarea sa *Înfăți-* 172

șarea la templu repetă un sarcofag de același tip cu cele exploatate de Giotto și Traini; și că statuile zeilor clasici care surmontează frontonul edificiului din *Martiriul franciscanilor în Maroc* de la San Francesco din Siena (fig. 112), îndeosebi cele ale Minervei și Venerei (ultima complet îmbrăcată, dar însoțită de un mic Cupidon lipindu-se strâns de ea ca în faimoasa gravură a lui Marcantonio după Rafael), sînt de neconceput fără o familiarizare a pictorului cu originalele clasice (fig. 112)⁷¹. În *Eliberarea lui Piero din Assisi prin intervenția Sf. Francisc* din Biserica Superioară din Assisi, scena romană e indicată vizual printr-o variație pe tema columnei lui Traian, iar acoperișul sălii de ospete a lui Irod din una dintre frescele tîrzii ale lui Giotto de la Santa Croce (fig. 113) e decorat cu opt statui de zeități păgîne, cu pedestale unite prin ghirlande, a căror semnificație iconografică în acest context particular nu necesită nici o explicație. Aceste statui demonstrează că Giotto își însușise limbajul sculpturii clasice într-o asemenea măsură, încît îl putea utiliza, ca să spunem așa, *ex tempore*. Dacă analizăm, bunăoară, fermecătoarele statuete așezate pe talgerele *Justiției* sale din capela Arena (fig. 114), una dintre ele amenințîndu-i pe violenți în postura tipică a unui Jupiter izbind cu trăznetul, cealaltă o Victorie miniaturală răsplătindu-l pe învățatul pașnic, vedem că e greu să decidem dacă avem de-a face cu figuri derivate din arta Antichității sau plăsmuite *all'antica*⁷². Iar modul în care Giotto putea utiliza o *Pathosformel* (nu există o traducere adecvată pentru acest termen indispensabil al lui Warburg) păgînă spre a intensifica și umaniza totodată cea mai sacră dintre emoțiile creștine este ilustrat de *Plîngerea sa* (fig. 93), unde, ne amintim, gestică Sfîntului Ioan a fost inspirată de același sarcofag al lui Meleagru (fig. 115) care, cu vreo patruzeci de ani în urmă, fusese exploatat de Nicolo Pisano⁷³.

173 Aceste exemple, și în mod cu totul deosebit ultimul citat, demonstrează faptul că marmurile

clasice — „descoperite“ de către marii pictorii de la începutul secolului al XIV-lea așa cum fuseseră „descoperite“ de marii sculptori din secolele al XI-lea și al XIII-lea — au exercitat o influență subtilă și penetrantă asupra formării stilului trecentist, nu numai în caracteristici accidentale ca tipurile faciale, ornamentele și costumul⁷⁴, ci și în esență: cu ajutorul lor, pictura creștină a primit ceva din substanțialitatea și vigoarea senzuală specifică sculpturii păgine (e nevoie de un istoric de artă sau de un arheolog abil pentru a distinge în *Triumful Morții* al lui Traini *putti*-i copiați după originale romane de copiii goi ce reprezintă suflete omenеști); și, încă mai important, s-a familiarizat cu experiențe psihologice care transcend domeniul purei naturalități, fără a fi însă incompatibile cu capacitățile și limitele funcționale ale corpului.

Sursa principală a acestei noi expresivități a fost, de bună seamă, tradiția bizantină care, pentru a relua comparația nemuritoare a lui Adolph Goldschmidt, a transmis posterității moștenirea clasică — inclusiv numeroase *Pathosformeln* dintre cele menționate mai sus — „sub formă de alimente deshidratate care trec de la o gospodărie la alta, putînd fi făcute digerabile prin aplicarea de umiditate și căldură“. E însă demn de notat că pictorii trecentiști din prima și a doua generație au simțit nevoia de a suplimenta această dietă cu materiale mai degrabă proaspete decît „deshidratate“.

Nu numai *Plîngerea* lui Giotto, dar și cea a lui Duccio (fig. 118) este derivată din *threnos*-ul bizantin, unde, în opoziție cu solemna constrîngere ritualistă a „Punerii în mormînt“ gotice tîrzii și în ciuda osîndirii creștine a obiceiului păgîn de a-l săruta pe răposat, Fecioara Maria își ia rămas bun de la Cristul mort cu o ultimă îmbrățișare fierbinte. Dar atît la Florența cît și la Siena, patosul păginei *conclamatio*, supraviețuind în *threnos*-ul bizantin, a fost aprofundat prin împrumuturi directe din arta Antichității. Pe lîngă sarcofagul lui Meleagru deja menționat, 174

e foarte posibil ca Giotto să fi cunoscut și utilizat acele reliefuri funerare etrusce în care unii dintre asistenții îndoliați stau ghemuiți la pământ, parcă imobilizați de mîhnire, surse etrusce similare părînd a fi fost exploatate, dacă nu de Duccio însuși, cel puțin de succesorii săi (printre care Simone Martini, în ale cărui *Plîngeri*, durerea tăcută a acestor figuri ghemuite contrastează cu disperarea frenetică a altora care-și ridică brațele la cer sau își smulg părul)⁷⁵. Aici, ca și în numeroase alte scene (ca, de pildă, *Noli me tangere*), evenimentul devine ceea ce nu fusese în interpretările gotice — și anume o dramă — și ceea ce nu fusese în reprezentările unor subiecte comparabile din arta clasică — și anume o dramă cu semnificație pur spirituală.

Trebuie să facem însă trei rezerve. În primul, rînd, contactul direct al picturii din *Trecento* cu sculptura clasică s-a limitat la motive izolate și nu s-a extins la compoziții în întregimea lor. În al doilea rînd, acest contact nu a început încă să invalideze „principiul disjuncției” medieval: *Ținguirea Hecubei lângă Troilus* dintr-un manuscris napolitan de pe la 1350—1360 rămîne virtual cu neputință de deosebit de o *Plîngere a lui Hristos* contemporană⁷⁶; evenimentele clasice descrise într-un text atît de umanistic ca *De viris illustribus* al lui Petrarca sînt interpretate de personaje în costume din secolul al XIV-lea și sînt puse în scenă într-o ambianță care produce o impresie anacronică tocmai din cauză că unele dintre decoruri, chiar dacă se întîmplă ca eroul scenei să fie Alexandru cel Mare, includ repere din Roma imperială precum Capitoliul sau San Nicola în Carcere (fig. 116 și 117)⁷⁷; iar cînd, dimpotrivă, se păstra aspectul clasic al unei figuri sau al unui grup, figura sau grupul respectiv era supus tot unei *interpretatio christiana* care putea merge atît de departe, încît să-l distribuie pe Hercule în rolul feminin al Tăriei sufletești — rol care nu i-ar fi putut fi atribuit nici pe fațada catedralei din Auxerre, nici pe „Kaiserpokal”-ul de la Osnabrück și care din această

pricină, avea să-i fie curînd retras chiar și în Italia (între amvonurile lui Nicolo și Giovanni Pisano și Porta della Mandorla mai sus menționată, Hercule îi împrumută Tăriei sufletești pielea de leu, nu însă sexul și nuditatea). În al treilea rînd, influența sculpturii clasice asupra picturii din *Trecento* a încetat să se mai facă simțită, după cît putem vedea, în a doua jumătate a secolului: după frații Lorenzetti și Traini, vreme de aproape cincizeci de ani pare a nu se mai fi întreprins alte încercări de asimilare directă.

Acest regres sau recesiune a interesului activ față de arta Antichității consună cu tendința generală a evenimentelor din pictura toscană de după c. 1350. În Florența lui Orcagna și în Siena lui Luca di Tommè — Roma fiind încă în coada plutonului, dacă pot folosi această expresie familiară — pictura a suferit acea fundamentală „schimbare de stil și de gust“ pe care Millard Meiss ne-a învățat s-o percepem și s-o înțelegem totodată: o schimbare ce implica o „opozitie între plan și spațiu și între linie și masă“ (în locul „coordonării lor armonioase“); un „refuz al valorilor individualității“; și „o intenție de a mări domeniul divinului, reducîndu-l în același timp pe cel al umanului“⁷⁸.

Pe de altă parte, despre pictorii italieni importanți din Nord, activi între c. 1350 și c. 1400, se poate afirma contrariul. Din motive care necesită încă cercetări, maestri ca Altichiero sau Tommaso da Modena au dezvoltat stilul întemeietorilor într-o direcție care i-a dus tot atît de departe de artiștii toscani din propria lor generație ca și de înșiși întemeietorii: au optat în favoarea spațiului sau a masei (sau a amîndurora), împotriva liniei și planului; în favoarea particularului, chiar în aspectele lui cele mai puțin frumoase, și împotriva universalului (nu degeaba îl considerăm pe Tommaso da Modena ca pe unul dintre părinții portretisticii independente); în favoarea, „naturalului“, împotriva „miraculosului“⁷⁹.

Într-o singură privință însă rezultatul acestor dezvoltări antitetice a fost identic. La Florența și Siena, ca și la Verona, Padova și Modena putem observa, în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, o indiferență crescândă față de arta Antichității: arta clasică, după cum am putea spune în termeni evident învechiți și inadecvați (deși greu de înlocuit), era prea „naturalistă” pentru a le conveni toscanilor și prea „idealistă” pentru a le conveni italienilor nordici. Și în aceași măsură în care pictura italiană își renega moștenirea clasică, ea ceda ispitei unui stil pe care propria ei influență îl adusese la viață de cealaltă parte a Alpilor.

VI

Că pictorii trecentiști timpurii aveau să fie recunoscuți în restul Europei era ceva la fel de inevitabil ca și faptul că apa caută să-și restabilească propriul nivel de îndată ce într-un anumit punct s-a produs o creștere semnificativă. Mutarea Curiei la Avignon a fost în gradul cel mai înalt un factor favorizant. Dar modul în care a reacționat fiecare țară în parte față de noile evanghelii a fost foarte diferit.

În Germania și Anglia, unde tradiția gotică domnea în mod necontestat, efectul inițial al artei din *Trecento* a rămas episodic, iar modelele individuale au fost folosite mai degrabă cu intenția de a împrumuta inovații iconografice și scheme compoziționale decât pentru a rivaliza cu un stil. O frescă din sud-vestul Germaniei de pe la 1320, păstrată la St. Pierre-le-Jeune de la Strasbourg, reflectă *Navicella* lui Giotto, în timp ce retablul de la Klosterneuburg, produs în Germania de sud-est (Austria) probabil pe la 1330, manifestă influența, fie directă, fie transmisă prin desene, a frescelor lui Giotto din capela Arena⁸⁰. Dar în amândouă cazurile, artiștii au ignorat stilul nou și semnificativ al modelelor lor și și-au însușit numai invenția (*invenzione*). Ei și-au retra-

dus modelele în limbajul neperspectivic a ceea ce s-ar putea numi faza finală a stilului gotic matur; și o lipsă similară de înțelegere mai adâncă se poate observa în exemplele efemerului „episod giottesco” din pictura engleză a secolului al XIV-lea⁸¹.

Contrariul e adevărat în cazul Spaniei, îndeosebi al Cataloniei, unde apariția relativ târzie și slaba dezvoltare a stilului gotic, combinate cu existența unei tradiții neîntrerupte, chiar dacă mai mult provinciale, a picturii pe panou, au dus la o asimilare atât de nereticentă a tuturor modelelor italiene accesibile, încît avem impresia unei școli trecentiste eclectice *in partibus infidelium*⁸².

Exceptînd cazul special al Ungariei, au existat doar două țări — a căror artă și cultură se găseau într-o strînsă interconexiune, în ciuda distanței geografice — unde influența italiană nu a fost nici atât de episodică și de marginală ca în Germania și Anglia, nici atât de copleșitoare și, într-un anume sens, opresivă, ca în Spania, și unde a acționat ca o forță pătrunzătoare, mai degrabă stimulînd decît întrerupînd dezvoltarea națională: Boemia și Franța. Și numai în Franța putem observa, în locul unor valuri succesive de influență, o asimilare continuă, metodică și selectivă a stilului trecentist: continuă în sensul că artiștii dintr-o generație dată n-au pierdut niciodată contactul cu predecesorii lor; metodică în sensul că interesul lor s-a concentrat întotdeauna mai mult asupra esențelor decît asupra accidentelor; selectivă în sensul că procesul de însușire a început cu ceea ce era cel mai apropiat de gustul și tradiția indigenă, trecînd treptat la aspectele cele mai îndepărtate.

Pentru maeștrii de la Strasbourg sau Klosterneuburg conta prea puțin dacă modelele lor erau florentine sau sienzeze, deoarece ei căutau, așa cum m-am exprimat, să împrumute inovații iconografice și scheme compoziționale, iar nu să rivalizeze cu un stil. Francezii însă — sau, mai bine zis, o succesiune de maeștri activi în Franța, 178

dar proveniți mai toți din Țările de Jos — s-au străduit să facă totmai acest lucru. Și, cu un instinct infailibil, și-au dat seama că era necesar să-și însușească idiomul artei sioneze, care, ca și limba lor maternă, era „mai liniar, mai sprinten, mai liric“, înainte de a putea căpăta acces la stilul „mai masiv, mai geometric și mai intelectual“ al florentinilor⁸³. Ei au început mai curînd cu Duccio decît cu Giotto și le-a trebuit aproape un veac pentru a ajunge — la un nivel diferit — în punctul din care porniseră prematur maeștrii din Germania de Sud.

Povestea acestei lungi călătorii cu rezultatele ei finale a fost și în curînd va fi din nou relată, cu revizuirile necesare, de Millard Meiss⁸⁴. E de ajuns, prin urmare, să-i reamintim cititorului ceea ce putem considera drept etapele ei cele mai semnificative.

Primul pas decisiv a fost făcut de marele miniaturist pe care sîntem încă îndreptățiți, cred eu, să-l identificăm cu Jean Pucelle, activ la Paris de pe la 1320⁸⁵. El a făcut totmai ceea ce contemporanii săi germani și englezi n-au făcut: a văzut și utilizat ceea ce era atît nou cît și important în pictura trecentistă dintr-un punct de vedere stilistic. E destul de remarcabil că miniaturile produse de el și de atelierul său au familiarizat Nordul cu motive ca bolțile și tavanele în casete și, cel puțin într-un caz, cu un portret precis identificabil: Palazzo Vecchio din Florența. E însă incomensurabil mai important că *Plîngerea* (fila 82 v.) din „Cartea de rugăciuni a Jeannei d'Evreux“ („Les Heures“), executate încă între anii 1325 și 1328, nu numai a acceptat, dar a și aprofundat interpretarea emoțională a conduitei umane pe care Duccio și Giotto o reînviaseră din surse bizantine și clasice (fig. 119) și că *Bunavestire* (fila 16) din același manuscris constituie primul interior perspectiv coe-rent din arta nordică (fig. 121).

Au existat însă trei limitări în acest prim stadiu al asimilării stilului trecentist în Franța.

179 Miniaturile lui Pucelle, înconjurate de cadre

decorative — cu excepția binemotivatei excepții a *Răstignirii* (fila 68 v.) din „Orele Jeannei d'Evreux“, care umple întreaga suprafață disponibilă, neavînd nici un fel de cadru — au rămas ornamente ale paginii scrise în loc să reprezinte o „vedere printr-un ochi de geam“; sursele sale italiene se mărgineau la Duccio și la adepții lui cei mai apropiați; iar compozițiile sale perspective — îndeosebi *Bunavestire*, copiată și prelucrată fără încetare vreme de aproape o sută de ani, dar și scene ca *Sfîntul Ludovic hrănindu-l pe călugărul lepros* de pe fila 123 v. — se detașează de restul operei sale ca niște *tours de force* izolate în loc să aplice un principiu general care să se fi extins de la decorurile arhitecturale specifice pînă la spațiu în genere.

Cea de-a treia dintre aceste limitări a fost depășită în următoarea fază a dezvoltării, cînd — maestri ca Jean Bondol, pictorul de curte, născut la Bruges, al lui Carol al V-lea (menționat prima dată în 1368), a început să desfășoare toate figurile și obiectele, unul în spatele altuia, pe un plan de bază aparent în perspectivă în loc de a le mai alinia unul lîngă altul sau unul deasupra altuia pe una sau mai multe linii de bază; ei au reușit astfel să sugereze peisaje reale (fig 122) și au introdus în Nord ceea ce am numit „interiorul prin implicație“ (fig. 123)⁸⁶.

Pentru a depăși prima și a doua dintre aceste limitări trebuiau făcuți doi pași înainte. Maeștrii activi de pe la 1375 pînă la sfîrșitul secolului — conduși de Maestrul Paramentului de la Narbonne, Jacquemart de Hesdin și marele pictor de panou, Melchior Broederlam — nu numai că au stabilit contacte proaspete și mai largi cu Italia, extinzîndu-și cîmpul de observație de la Duccio și școala lui pînă la maestri sienzezi mai tineri ca Simone Martini, Barna da Siena și frații Lorenzetti ca și pînă la unii reprezentanți nordici ai stilului trecentist, ei au început să copieze și structura estetică a picturii italiene de panou ca atare. Miniaturile lor, acum adeseori circumscrise de un cadru care tinde să le izoleze de

narația din vecinătatea lor în loc să le integreze în ea printr-o schemă decorativă, au adoptat caracterul unor mici picturi pe panou, rătăcite într-un manuscris, și ale căror fundaluri adeseori nu mai sînt tratate după un tipar decorativ abstract, ci încearcă să sugereze, oricît de stîngaci, cerul natural (fig. 124)⁸⁷.

Pașii finali au fost făcuți de marii maestri franco-flamanzi de la începutul secolului al XV-lea, mai ales de „Maestrul Orelor Mareșalului de Boucicaut” („Maître des Heures du Maréchal de Boucicaut”, citat pe scurt ca „Maestrul lui Boucicaut”) și de contemporanii lui ceva mai tineri, cei trei frați Limbourg, care, după cum știm astăzi, au murit cu toții în 1416, în același an cu iubitul lor patron, ducele de Berry. În acești ani cruciali, italianismul a atins în Franța un punct — situat, ca să zic așa, pe o perpendiculară deasupra punctului de pornire a italianismului în Germania — în care Nordul nu numai a căpătat acces atît la sculptura cît și la pictura italiană, ci a stabilit în cele din urmă și o legătură mai mult decît superficială cu Giotto și cu adepții lui florentini (cf. fig. 125 cu fig. 100). În același timp însă naturalismul a triumfat, pe lîngă nenumăratele observații de amănunt, în interpretarea spațiului ca un *locus* al fenomenelor luminoase. Găsim interioare inundate de un clarobscur ce-țos pus în contrast cu strălucirea exterioarelor (fig. 126) și — cu aproape o sută de ani înaintea lui Leonardo da Vinci — peisaje concepute în funcție de regulile perspectivei aeriene: albastrul cerului se pierde într-un alb cenușiu lîngă orizont; distanța e mai deschisă, iar nu mai închisă decît prim-planul; iar aerul intermediar nu numai că micșorează volumul și consistența obiectelor din depărtare, ci le domină și culoarea într-o asemenea măsură, încît albul zidurilor, roșul acoperișurilor și verdele copacilor apar cufundate într-un ușor abur azuriu (fig. 127).

Aceste două dezvoltări — una culminînd într-un maximum de italianizare fățișă, cealaltă într-un maximum al acelei sincerități optice față

de viață a cărei *conditio sine qua non* era perspectiva italiană — au fost complementare, nu contradictorii. Nu e o întâmplare că același manuscris, faimoasele *Très riches Heures* de la Musée Condé din Chantilly, care conțin adaptări după *Înfățișarea Fecioarei* de Taddeo Gaddi și *Stigmatizarea Sfântului Francisc* de Giotto, conțin și cele dintâi peisaje în care se realizează o tranziție continuă de la apropiat la depărtat prin interpunerea unui plan median⁸⁸ (în timp ce peisajele dealtminteri mai „atmosferice“ ale Maestrului lui Boucicaut prezintă încă o scindare între prim-plan, care include figurile, și planul depărtat care trebuie apreciat ca o unitate separată), ca și primul autentic⁸⁹ peisaj de iarnă.

Există însă un conflict nerezolvat și, într-un anume sens, irezolvabil, între italianism și naturalism, pe de o parte, și o a treia tendință, care totuși reprezintă un element integrant și de însemnătate crescândă în evoluția picturii nordice de la c. 1375 până la c. 1420—1425, pe de alta. Această tendință poate fi caracterizată — desigur fără implicații peiorative — ca „manieristă“: o preferință pentru stilizarea caligrafică și decorativă în dauna verosimilității picturale, pentru profilul pur sau pentru vederea frontală totală în opoziție cu racursiurile, pentru proporțiile alungite mai degrabă decât normale, pentru o formalizare complicată și chiar afectată a atitudinii și gesticii, și pentru „risipa frapantă“ în vestimentație și ornamente. Din punct de vedere stilistic, această tendință manieristă poate fi considerată ca o supralicitare a simțului eleganței și rafinamentului care deosebise întotdeauna producția franceză, îndeosebi pariziană, de aceea a altor regiuni; din punct de vedere sociologic, ea poate fi considerată ca o supralicitare a idealurilor aristocratice în luptă cu aspirațiile unei burghezii aflate într-o ascensiune irepresibilă. Astfel, în țesătura artei intrau tot atâtea fire de aur și argint cîte sînt întreșute cu lînă și mătase; ea se afirmă în primul rînd în reprezentarea nobililor, în timp ce modalitatea

de expresie naturalistă, ajungînd aproape la o deosebire de clasă, era rezervată „ordinelor inferioare“, animalelor și obiectelor neînsufleteite.

Dar tocmai această confluență de curențe diverse și parțial contradictorii a făcut ca stilul elaborat pe pămîntul francez în cursul ultimelor decade ale secolului al XIV-lea să fie acceptabil pentru o întreagă Europă în care arhitectura, sculptura și orfevreria încă erau gotice, în care pictura absorbise, în grade diferite, inovațiile *Trecento*-ului italian, în care muzica era dominată de influența Țărilor de Jos și în care moda și obiceiurile claselor conducătoare erau în esență franțuzești. Extrem de variat ca origine și structură, acest stil, creat în beneficiul aristocrației franceze de artiști proveniți în majoritatea lor din Țările de Jos sau din Renania și strîns legați de școlile italiene, a devenit atît de răspîndit, încît istoricii de artă se referă la el ca la „stilul internațional de pe la 1400“. În fapt, produsele lui — inclusiv cele ale artelor așa-zise „minore“ care încă mai exercitau o înrîurire considerabilă asupra celor „majore“⁹⁰ — sînt, și astăzi încă, atît de greu de localizat, încît continuă să fie mutate de la Paris în Burgundia, Spania sau Boemia, de la Avignon la Bourges sau, asemeni fermecătoarei *Închinări a Magilor* reprodusă în fig. 128 și rezumînd, ca să spunem așa, toate caracteristicile enumerate mai sus, din Franța pînă în Italia de Nord⁹¹. Afinitatea dintre, să zicem, Stefano da Zevio din Verona sau Michelino da Besozzo din Milano și Maestrul de pe Rinul de Sus al Grădinii Paradisului sau Maestrul de pe Rinul de Jos al *Nașterii Figdor*, dintre oricîți miniaturisti nord-italieni și Maestrul lui Boucicaut, dintre Zavatteri sau Gentile da Fabriano (chiar Pisanello) și frații Limbourg ne frapează mai convingător decît afinitatea dintre toți acești maeștri și precursorii sau succesorii lor indigeni.

RINASCIMENTO DELL'ANTICHITÀ: SECOLUL AL XV-LEA

I
[Pe la sfârșitul secolului al XIV-lea, așadar, arta Italiei era aproape la fel de radical înstrăinată de arta Antichității ca și arta Nordului, și adevărata Renaștere a putut lua ființă doar începând, ca să zicem așa, de la zero.

[Spre deosebire de variatele „renașteri” medievale, această Renaștere a echivalat cu ceea ce biologia ar numi o modificare mutațională în opoziție cu una evolutivă: o modificare bruscă și totodată permanentă. Și o mutație analogă și simultană — cu alte cuvinte apariția unui nou stil de a picta întemeiat pe convingerea aparent minoră, dar pe atunci esențialmente nouă, că, pentru a-l cita pe Leonardo, „acea pictură este cea mai vrednică de laudă care seamănă cel mai îndeaproape cu lucrul de imitat” și determinat de ceea ce avea să devină o interpretare carteziană, sau cel puțin cusaniană, a spațiului — a avut loc de cealaltă parte a Alpilor. Mai exact, ea a avut loc în Țările de Jos care, după bătălia de la Azincourt din 1415 și mutarea ulterioară a curții burgunde de la Dijon la Bruges și la Lille, încetaseră a-și mai exporta talentele autohtone în Franța și Anglia și între 1420—1425 se impuseseră ca o a doua mare putere în arta europeană.

Ca aproape toate marile mișcări novatoare din istoria artei, aceste două fenomene convergente — *ars nova* sau *nouvelle pratique* a lui Jan van Eyck, a Maestrului din Flémalle și a lui Rogier van der Weyden, și *buona maniera moderna* a lui Brunelleschi, Donatello și Masaccio — s-au desprins de tradiția antecedentă prin alogamie, pe de o parte, și prin reversiune, pe de alta: peste hotarele înguste specializări profesionale, pionierii lor au căutat să se călăuzească după acele arte înrudite care obținuseră rezultate remarcabile într-un material diferit; peste hotarele timpului, au căutat să se călăuzească după trecutul îndepărtat.

Pictorii din Țările de Jos și-au dezvoltat noul stil într-un contact intim cu aproape toate celelalte arte vizuale și, ca să spunem așa, au învățat să le și practice indirect. De la statuara majoră care, în operele puternicului Claus Sluter (m. 1406) sfărâmasse vraja stilului internațional încă de pe la 1400, ei au învățat să le împărtășească figurilor lor o soliditate plastică datorită căreia ajung să arate ca o sculptură metamorfozată în trup viu; știm că nici chiar cei mai mari pictori nu se dădeau în lături să coloreze și să poleiască statui de piatră, de lemn sau de alamă, văzându-le astfel în nud, așa zicînd, și observînd acțiunea luminii asupra corpurilor ca în condiții de laborator. Începînd să împodobească exterioarele retablelor cu statui simulate în grisai — „figuri colorate ca piatra“, cum le numește Dürer —, ei nu numai că și-au pus în evidență capacitatea de a produce un efect de *trompe-l'oeil*, ci și-au și recunoscut tacit datoria față de sculptori. Și-au achitat această datorie, cu dobîndă, furnizîndu-le sculptorilor prototipuri, nu rareori chiar desene, pentru operele lor, pînă cînd, către sfîrșitul secolului al XV-lea, sculptura a devenit mai dependentă de pictură decît fusese pictura de sculptură la început.

Și de vreme ce „primitivii“ din Țările de Jos, pe bună dreptate faimoși pentru că investeau produsele mîinilor omenești, de la „săli și porti-

curi ornate" pînă la „veșminte multicolore“ și „aur care arată ca aurul“, cu aceeași aparență de realitate ca și produsele naturii, includeau adesea în compozițiile lor tot soiul de clădiri și artefacte conform exigențelor unui context iconografic dat (n-ar fi fost ușor de găsit, bunăoară, un tron a cărei decorație sculptată să includă în același timp jertfirea lui Isaac, biruința lui David asupra lui Goliat, pelicanul pios și Fenixul)¹, ei erau nevoiți să construiască, fără nici o știrbire a verosimilității, ceea ce doreau să se vadă. Au fost siliți să devină oarecum propriii lor dulgheri, arāmari, giuvaergii, tapisieri, sculptori și arhitecți, folosind penelul în loc de ciocane, clești și dălți.

În mod asemănător, Donatello și Masaccio i s-au adresat lui Brunelleschi, fie direct, fie indirect prin Alberti, în probleme de perspectivă și decorații arhitecturale. În legătură cu primul, putem trimite la reliefurile Salomeei din Lille și, mai ales, la reliefurile în bronz ale retablului de la S. Antonio din Padova (fig. 132); în legătură cu cel din urmă, la *Treimea* de la Santa Maria Novella (fig. 129)², asupra căreia vom reveni în scurt timp. Alți pictori, ca Paolo Uccello, Andrea del Castagno și, ceva mai tîrziu, Mantegna, s-au inspirat din operele lui Donatello. Și așa cum pionierii Renașterii italiene au împărtășit cu contemporanii lor nordici propensiunea „diversionistă“ către alogamie, la fel au împărtășit cu ei și tendința „reversionistă“ de a-și căuta inspirația la strămoșii lor mai mult sau mai puțin depărtați.

Claus Sluter a revenit, sub numeroase aspecte, la tradiția gotică matură din ultima jumătate a secolului al XIII-lea³, întocmai ca Masaccio la Giotto. Motivele scriptice și, ocazional, după cum s-a observat foarte recent, cele decorative folosite de copisti și miniaturisti „umanisti“ au fost copiate după modele databile din secolul al IX-lea pînă în secolul al XII-lea⁴. Și după cum opera lui Brunelleschi relevă influența unor construcții toscane pregotice ca San Miniato și 186

Badia de la Fiesole⁵, la fel și marii pictori flamanzi din vremea lui și-au dezvoltat interesul pentru romanicul lor indigen — interes care la Jan van Eyck a atins proporțiile unei autentice resurecții, bazate pe un studiu sistematic, aproape arheologic, și mergind de la arhitectură și sculptură până la fresce, nieluri, vitralii și chiar epigrafie⁶.

Într-o măsură considerabilă, această resurecție „romanică“ a fost motivată de considerații iconografice. Putem observa, în speță, că trăsăturile romanice — luând locul celor vag orientalizate folosite de stilul internațional — au fost introduse ca simboluri ale Vechiului Testament în opoziție cu cel Nou sau au slujit la evocarea Ierusalimului, a celui terestru cît și a celui ceresc⁷. Aceasta nu exclude însă, ci mai degrabă presupune, o relevanță pur estetică a fenomenului: părinții picturii timpurii din Țările de Jos erau evident atrași de stilul romanic *qua* stil. Contrastînd ca și ei cu fragilitatea și complicația ca de filigran a „flamboaiantului“ contemporan, robustețea și echilibrul trainic al construcțiilor romanice (dramatic evident prin utilizarea mai mult a arcelor în plin cîntu decît a celor în ogivă sau trilobate) nu puteau să nu-l solicite pe Jan van Eyck așa cum îl solicitaseră și pe Brunelleschi, ajutîndu-l pe cel dintîi să rupă cu Maestrul lui Boucicaut și frații Limbourg, așa cum îl ajutaseră pe celălalt să rupă cu *magistri operis* ai catedralelor din Florența, Siena și Orvieto.

II

Dacă *ars nova* a Nordului și Renașterea italiană concordau astfel în principiu — prin acceptarea verosimilității ca postulat general și fundamental, prin interpretarea spațiului ca un continuu tridimensional și printr-o tendință deopotrivă spre alogamie și reversiune — ele se deosebeau (în afara unor probleme tehnice importante ca apariția tehnicii uleiului în pictura nordică și

dispariția virtuală a bronzului din sculptura nordică) prin distribuția și direcția a ceea ce se poate numi energie mutațională.

- 1) - Prima dintre aceste deosebiri constă în faptul că diversele arte sau materiale au corespuns spiritului de inovație care străbătea Europa în primul pătrar al secolului al XV-lea, ca să zicem așa în ordine inversă. În Țările de Jos, cea mai timpurie și mai inechivocă separare de trecutul imediat a avut loc în pictură și în muzică; expresiile *ars nova* și *nouvelle pratique*, pe care le-am folosit pentru noul stil de pictură, au fost plătuite de fapt tocmai în scopul de a glorifica doi mari compozitori, Guillaume Dufay și Gilles Binchois (amândoi originari din Hainaut și născuți pe la 1400). Sculptura, reamintim, avusese un fel de avans prenatal asupra picturii, dar situația s-a răsturnat odată cu nașterea picturii eyckiene și rogeriene. Iar dezvoltarea arhitecturii — tot gotică tîrzie înainte ca și după anii, de altminteri cruciali, 1420—1425 — a rămas în esență nealterată pînă ce, asemeni tuturor celorlalte arte, a fost deviată de impactul Renașterii transalpine.

- 2) În Italia, pe de altă parte, arhitecții și sculptorii au rupt cu tradiția dominantă nu numai la o dată ceva mai timpurie, dar și, mai important, beneficiind de un mai mare ajutor din partea artei antice decît pictorii. Iar muzica italiană, incapabilă să-și găsească un sprijin în prototipuri clasice și (în consecință?) jucind un rol surprinzător de nesemnificativ în tranziția de la Evul Mediu la era modernă, nu a dobîndit o însemnătate internațională mai devreme de jumătatea secolului al XVI-lea și n-a participat în nici un fel la procesul mutațional⁸.

Aceasta ne aduce la cea de-a doua deosebire dintre stadiile inițiale ale Renașterii italiene și ale nordicei *ars nova*: deosebirea de direcție sau, cum ar spune scolastici, de *intentio*.

Pentru Maestrul din Flémalle și frații Van Eyck, stilul romanic reprezenta sfîrșitul excursiei lor în trecut — excursie care, în mod caracteris-

tic, s-a oprit de îndată ce pe scenă și-a făcut intrarea o nouă generație, dominată de Rogier van der Weyden. Pentru Brunelleschi, stilul romanic era doar un popas, fie cît de important, în drumul său către arhitectura clasică pe care el și comilitonii săi o considerau drept o realizare a propriilor strămoși. Nici epigrafii, caligrafii și, în cele din urmă, tipografii din *Quattrocento* nu s-au oprit la modelele lor ottoniene și din secolul al XII-lea; ei au purces la o resurrecție a ceea ce Ghiberti numește *lettere antiche*⁹, adică a acelei forme clasice autentice de litere (cunoscute și azi sub numele de „romane”), care, așa cum a arătat Millard Meiss, a fost dusă la perfecțiune de către Andrea Mantegna și a fost redusă la principii geometrice — analoge aceloră aplicate în teoria proporțiilor umane — într-o mulțime de „tratate alfabetice”¹⁰. Pe scurt, acea *intentio* a *Quattrocento*-ului italian era întoarcerea la izvoare; dar forța acestei *intentio* a variat, în cadrul diferitelor arte, în funcție de „ierarhia materialelor” care a fost respectată de înșiși istoriografii Renașterii.

După cum s-a menționat ceva mai înainte, acești istoriografi ai Renașterii, culminând cu Vasari, au stabilit în mod perceptibil o diferențiere între cei trei inauguratorii ai așa-zisei *seconda età*: i-au atribuit lui Brunelleschi, arhitectul, redescoperirea și reînnoirea stilului clasic în principiu; lui Donatello, sculptorul, un număr de calități care l-au făcut „un mare imitator al anticilor”, și producțiile lui „mai asemănătoare cu operele excelente ale grecilor și romanilor decît ale oricărui alt om”; iar lui Masaccio, pictorul, numai realizări epocale în colorit, modelaj, racursiu, „posturi naturale” și expresivitate emoțională. Prin aceasta voiau să spună, după cum m-am exprimat, că, la începutul noii ere, „întoarcerea la natură a jucat un rol maxim în pictură, că întoarcerea la arta clasică a jucat un rol maxim în arhitectură, și că un echilibru între aceste două extreme a fost atins de sculptură”¹¹.

Correctis corrigendis, această implicație apare încă și azi acceptabilă.

Operele lui Brunelleschi, în ciuda tuturor influențelor romanice și a tendințelor „gotice latente”, au restabilit atît morfologia cît și proporțiile arhitecturii, clasice și au dat naștere unei tradiții de o remarcabilă continuitate nu numai în arhitectură, în sensul îngust al cuvîntului, dar și în artele aliate ca dulgheria, incrustația și ebenistica. Iar prin maeștri tineri ca Michelozzo, Alberti, Bernardo Rossellino și Simone Cronaca, această tradiție esențial clasicizantă — care a modelat ambianța reală a oamenilor trăitori în vremea Renașterii — a fost trecută mai departe fraților Sangallo, lui Leonardo da Vinci, Bramante și Rafael.

— În imaginația lui Donatello, impulsul clasicizant a fost totdeauna contrabalansat de un naturalism fanatic, uneori asemănător cu cel al marilor nordici, pe cînd în operele celor doi rivali ai săi întru nemurire, Jacopo della Quercia și, încă mai evident, Lorenzo Ghiberti, se poate observa un statornic curent subteran de tendințe moștenite de la stilul internațional. Și în picturile lui Masaccio, unde împrumuturile directe din arta antică sînt fie îndoielnice, fie nesemnificative¹², elementul clasic e în bună parte limitat la acele caracteristici pentru care putem presupune, reamintim, că pictorul s-a bizuit pe sprîjinul prietenului său Brunelleschi: decorul magnific, deja menționat, al *Treimii* de la Santa Maria Novella (fig. 129) și tronul din *Madonna* de la Londra, din 1426 (fig. 130). Baza lui e modelată după un sarcofag strigilat, iar suprastructura cu două registre, un soi de *scenae frons* în miniatură, oferă ceea ce s-ar putea numi o lecție intuitivă de arhitectură antică: expunînd exemple miniaturale din cele trei ordine clasice (corintic, ionic și compozit) în așa fel încît coloanele corintice și compozite ale aripilor sînt arătate în elevație, pe cînd coloanele ionice ale spatelui apar în profil, acest tron arată ca un extras din carnetele romane ale lui Brunelleschi.

Cu toate rezervele firești în cazul afirmațiilor generale de acest fel, s-ar putea spune că, în prima jumătate a *Quattrocento*-ului, motivele clasice au pătruns în pictura italiană îndeosebi prin intermediul sculpturii sau al arhitecturii ori al amindurora: și că, luând intensitatea tendințelor clasicizante ca indicator al tăriei impulsului „Renașterii” ca atare, acțiunea procesului mutațional care a avut loc, atât în Italia cât și în Țările de Jos, în primul pătrar al secolului al XV-lea, poate fi exprimată printr-o schemă chiastică:

	<i>Italia</i>	<i>Țările de Jos</i>
<i>Schimbare maximă:</i>	Arhitectură și „arte decorative” Sculptură Pictură	Muzică Pictură Sculptură
<i>Schimbare minimă:</i>	Muzică	Arhitectură și „arte decorative”

III

În picturi ca *Madonna* de la Londra a lui Masaccio se poate observa astfel o ciudată dicotomie între stilul clasic al decorului și stilul neclasic sau, oricum, mai puțin clasic, al figurilor. Și această dicotomie — mai puțin observabilă doar în cazul când, ca în fresca lui Paolo Uccello dedicată memoriei lui John Hawkwood (Giovanni Acuto) din catedrala de la Florența sau în *Farinata degli Uberti* din S. Apollonia, pictorul a lucrat cu gândul la o operă sculpturală¹³ — avea să fie inerentă picturii din *Quattrocento* vreme de cîteva decenii, nu numai în reprezentările religioase, ci, și mai vădit chiar, în cele profane.

Însuși Donatello, *grande imitatore degli antichi*, prefera să pună motive clasice în slujba iconografiei creștine. Cu excepții ca *Gattamelata* și „*Atys-Amorino*” — pe care propun să-l numim *Timpul în chip de copil vesel dînd cu zarul* (fig. 131)¹⁴ — s-a abținut să ilustreze



subiecte din mitologia păgână în sine (medali-oanele cu totul pedestre din curtea palatului Medici-Riccardi, multe dintre ele copiate întocmai după camee aflate în posesia Medicilor, n-au nimic sau prea puțin de-a face cu stilul lui personal). Mult mai puțin s-a complăcut, ca elevul său Bertoldo di Giovanni, în invențiile libere *all'antica*. Cel mai clasic nud al său nu e un Apolo, ci un David. Cele mai clasice profiluri ale sale aparțin nu zeitelor păgâne, ci Fecioarei Maria. *Putti*-i orgiastici care însuflețesc *cantoria* catedralei de la Florența și rezalitul amvonului în catedrala din Prato cîntă din flautele și tamburinele lor nu în cinstea lui Dionisos, ci a lui Hristos. Și cînd pedestalul *Iuditei* sale prezintă *putti* similari, în parte direct inspirați de modele clasice, angajați în autentice rituri și activități bacanalice, aceste rituri și activități slujesc la accentuarea faptului că Iudita joacă rolul de virtute a Cumpătării sau Castității, în timp ce victima ei, Holofern, personifică viciul Senzualității sau Desfrînării¹⁵.

Totuși, figurile lui Donatello, oricît de liber inventate, copiate din viață sau influențate de modele clasice (și, în acest din urmă caz, oricît de supuse ar fi aceste modele unei *interpretatio christiana*), ele erau suficient de pătrunse de un spirit clasic pentru a nu intra în conflict cu un decor arhitectural și decorativ *all'antica* (fig. 132). „Echilibrul dintre o întoarcere la clasici și o întoarcere la natură“, care a fost realizat de sculptura toscană în prima jumătate a secolului al XV-lea, le-a îngăduit personajelor lui Donatello și confrăților lui contemporani să existe fără fricțiuni într-o ambianță adaptată etaloanelor unui Brunelleschi sau unui Alberti, deși, pe de altă parte, nu s-a produs nici o discordie intolerabilă datorită faptului că Ghiberti a pus în scenă vizita reginei din Saba în fața unui templu care, poate în scopul de a-i accentua semnificația prefigurativă, combină capiteluri corintice și ferestre ediculate à la Brunelleschi cu arce în ogivă și bolți gotice¹⁶.

Nu la fel stau lucrurile cu pictura. Dacă David al lui Donatello arată ca un Apolo, dacă *Miraculoasa vindecare a fiului neascultător* seamănă cu o sfișiere a lui Penteu¹⁷ și dacă Mariile din răstignirile și punerile lui în mormânt se comportă ca niște menade, Eneii și Didonele, Scipionii și Alexandrii, Venerele și Psihele văzute în panourile de *cassoni*, în picturile de șevalet, miniaturistica și chiar frescele contemporane (și chiar mai târziu) arată „ca și cum Donatello n-ar fi trăit niciodată”¹⁸. Cu excepția unor nuduri apolinice ca Sfântul Ioan lepădându-și veșmintele pentru a îmbrăca „haina din păr de cămilă” de pe panoul de predelă aflat la Washington al lui Domenico Veneziano, ele continuă fie să se conformeze etaloanelor stilului internațional (fig. 133)¹⁹, fie, cel mai adesea, seamănă cu doamnele și domnii care se plimbă țăntoși prin Florența sau Siena contemporană — doamne și domni a căror vestimentație, cu toate deosebirile de amănunt, nu era esențialmente diferită de cea purtată de omologii lor sociali din Bruges sau Gand; lenajurile flamande erau la fel de căutate în Italia ca și mătășurile, brocarturile și catifelele italiene în Țările de Jos și în Franța. Sub proaspăta influență a flamanzilor — în opoziție cu tradiția întârziată a stilului internațional — aspectul lui Paris și al Elenei a ajuns să nu se mai deosebească de cel al lui Filip cel Bun și al Isabellei a Portugaliei din portretele făcute lor de Rogier van der Weyden (fig. 136)²⁰. Și totuși aceste figuri neclasice — neclasice cu excepția unor slabe încercări de a sugera o atmosferă „autentică” precum substituirea unor mici „aripi ale Meduzei” în locul vălurilor și *hennin*-urilor femeiești sau a pălăriilor grecești (adică bizantine) în locul bonetelor (*chaperons*) bărbătești²¹ — se mișcă firesc, ca și artiștii și înșiși patronii lor, într-o ambianță arhitecturală proiectată, decorată și mobilată *all'antica*.

De vreme ce această discrepanță între stilul figurilor și cel al decorului poate fi remarcată

193 deopotrivă în pictura laică și în cea religioasă

(unde e mai puțin frapantă doar fiindcă veșmintele celor mai frecvente și mai proeminente personaje, mai ales Hristos, Apostolii și Fecioara Maria, nu se desprinseseră deloc de tradiția clasică statornicită în arta creștină timpurie), ea nu poate fi pusă pe seama persistenței principiului medieval al disjuncției; această „lege“ poate sluji să explice relativ îndelungata supraviețuire a unei tendințe de a impune o *interpretatio christiana*, fie prin contrast, fie prin paralelism, unor motive clasice, îndeosebi unor teme atât de pregnant „păgine“ ca idolii sau ritualurile²², dar nu e de ajuns pentru a explica stilul neclasic al figurilor practicat în pictura *Quattrocento*-ului timpuriu în genere. Pe de altă parte însă nu numai *cassoni*, *deschi da parto* și miniaturistica, dar și picturile majore de panou și frescă sînt afectate (dovadă, de ex., frescele lui Francesco Cassa din Palazzo Schifanoia de la Ferrara²³, sau chiar *Legenda sfintei cruci*, de Piero della Francesca, de la S. Francesco din Arezzo, unde numai mărimea de coloană a figurilor ne face să nu vedem că sînt, morfologic vorbind, „contemporane“, pe cînd fundalul arhitectural e clasic); nu putem invoca, prin urmare, o „independență a tradiției *cassoni*-lor față de realizările artei monumentale“, ea fiind, după cum subliniază în mod judicios autorul acestei fericite fraze, numai „relativă“²⁴. După opinia mea, discrepanța discutată aici reflectă cu deosebită limpezime acea diferență generală și inerentă care, cred eu, distinge pictura de arhitectură (plus „artele decorative“) și sculptură *qua* medii.

IV

Aplanarea acestui diferend a fost percepută ca o problemă de numeroși pictori italieni proeminenți din cel de-al treilea pătrar al secolului al XV-lea. Dar rezolvarea problemei a început cu un soi de perioadă de incubație pe parcursul căreia figurile sau grupurile clasice au fost înregistrate 194

unei embleme identificatoare: un observator cu dispoziții romantice s-ar putea simți ispitit să-și imagineze că frumosul purtător al acestei camee avea, în cercul lui Ficino, porecla de „Fedro”⁷¹.

În *Sfintul Luca făcînd portretul Fecioarei* de Maerten van Heemskerck — subiect în care putem spune că arta picturii face o dare de seamă asupra metodelor și aspirațiilor sale — spiritul neoplatonic își exercită în mod ciudat influența atît asupra naturalismului cultivat de *ars nova* olandeză cît și asupra simbolismului prefigurativ al Evului Mediu (fig. 144). Madonna este pictată „după natură”, așezată fiind pe un podium în atelierul artistului ca orișice alt model obișnuit; dar ea este, literalmente, „iluminată” de un înger care ține o torță. Sfintul Luca e redat ca un meșter bătrîn, cu paleta și bățul de sprijinit mîna și cu ochelarii pe nas; șade însă pe un bloc de marmură în formă de *cippus* ornat cu un relief care-și prezintă simbolul, boul, transformat într-un animal învăpăiat ducîndu-și stăpînul așa cum taurul o poartă pe Europa, iar pictorul însuși e inspirat de o figură care prin gestică și atributul ei (braț arătînd spre cer și cunună de iederă) e caracterizată inechivoc ca o personificare a lui *Furor poeticus*. De vreme ce, ne reamintim, *Ovide moralisé* o interpretează pe Europa ca pe sufletul omenesc, iar taurul ca pe Hristos, ambele aceste îndepărtări de tradiție nu sînt atît de ciudate pe cît par: așa cum Luca Evanghelistul ascultă poruncile Sfîntului Duh, la fel și Luca pictorul, ca orice artist adevărat, ascultă poruncile „nebuniei divine” a lui Platon⁷².

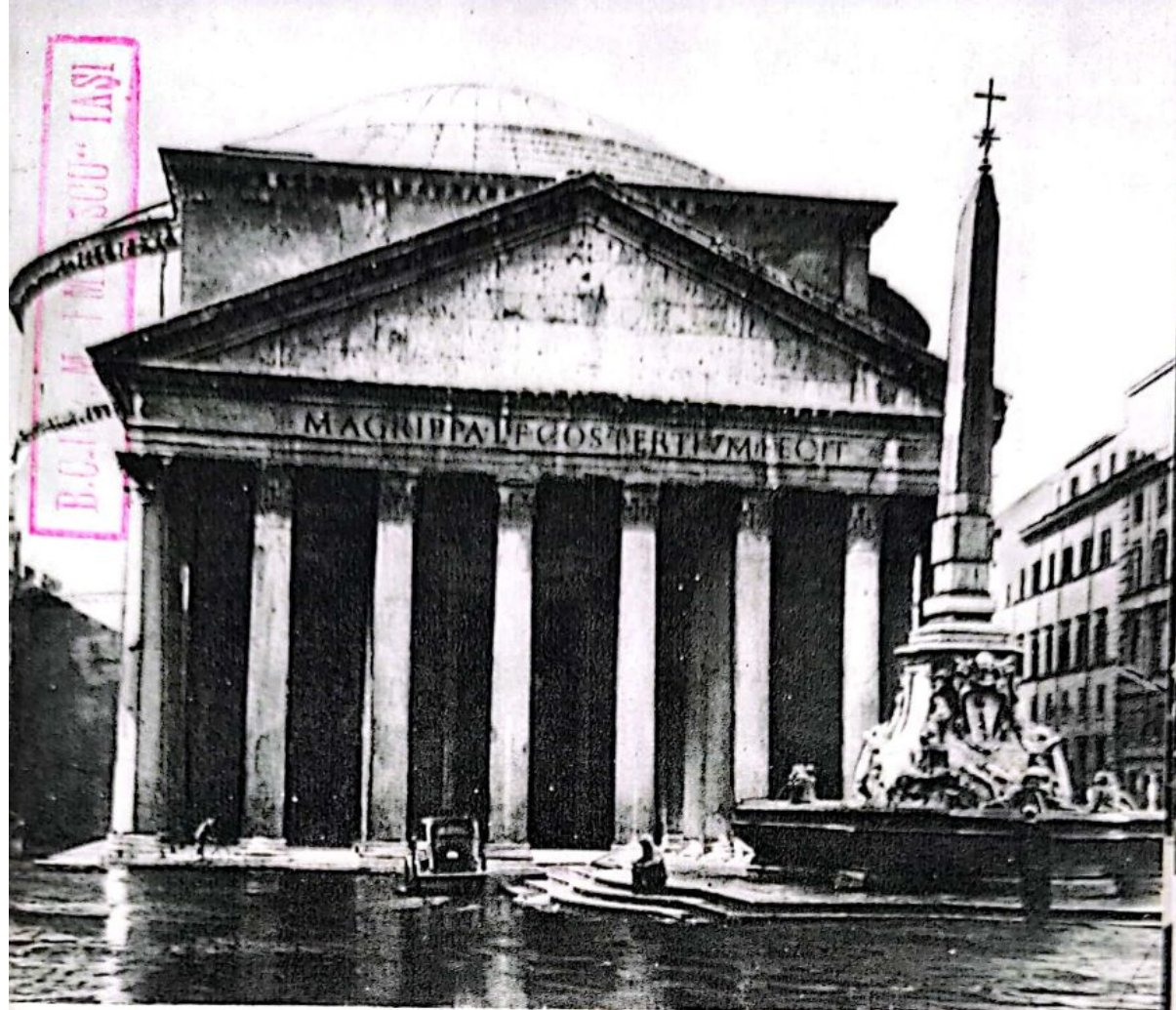
Pentru a juxtapune aceastei lucrări olandeze una germană, putem cita un tablou aproape contemporan de Lucas Cranach cel Bătrîn (fig. 145), care-l reprezintă pe Cupidon transformîndu-se dintr-o personificare a iubirii „oarbe”, adică ignobile, într-un exponent al iubirii „văzătoare”, adică platonice: el își smulge de pe ochi legătura care constituise atributul său peiorativ de-a
215 lungul Evului Mediu tîrziu, iar implicațiile aces-

tei operații auto-ameliorative sînt explicate prin faptul că mica figură e înfățișată stînd pe — sau, mai degrabă, luîndu-și zborul de pe — un uriaș tom pe care stă scris PLATONIS OPERA⁷³.

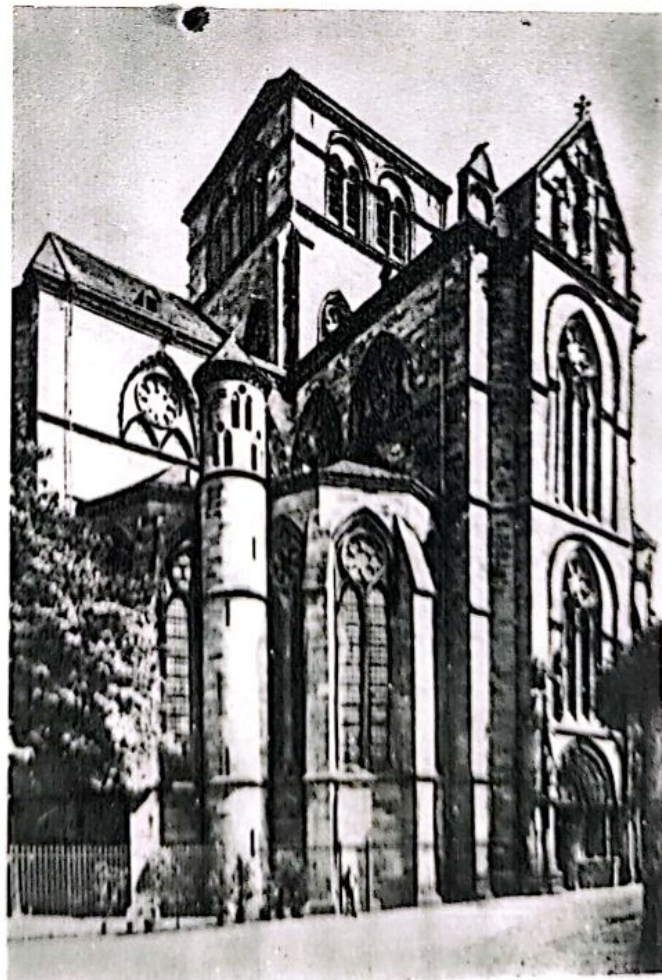
Revenind la Florența după un interval de aproape trei sferturi de veac, ne putem referi la o gravură după Baccio Bandinelli, rivalul adeseori subestimat al lui Michelangelo, care ilustrează eternul conflict dintre Voluptate și Rațiune în termeni atît de riguros ficinieni, încît au fost necesare nu mai puțin de patru distihuri latine pentru lămurirea observatorului neinițiat (fig. 146). O trupă de reprezentanți mitologici ai „sufletului inferior“ ca Venus, Cupidon și Vulcan (acesta din urmă acționînd ca armurier) „schimbă săgeți“ cu o trupă de divinități superioare, personificînd „sufletul superior“, adică Rațiunea, și condusă de Iupiter, Minerva, Mercur și Saturn; dar distihurile explicative ne informează că, deși Rațiunea e capabilă să se angajeze într-o luptă activă, Intelectul contemplativ (zugrăvit sub înfățișarea unei femei care ține sus flacăra înțelepciunii divine) trebuie să se mărginească la rolul sublim, dar oarecum minimalizant de *arbitr* („arbitru“)⁷⁴.

În nenumărate alte opere de artă și adeseori chiar într-unele mai mari, sîntem puși însă mai degrabă în fața simbolismului decît a emblematicii sau alegoriei — un simbolism atît de personal și polivalent uneori, încît e greu de dovedit prezența unui element neoplatonic și încă și mai greu de determinat semnificația lui precisă. Oare nu afirmase însuși Ficino că platonicienii, aplicînd metodele exegezei biblice la mitologie (așa după cum Dante dorise să le vadă aplicate la *Divina sa comedie*), au la dispoziție patru modalități, variînd în funcție de circumstanțe, de a „spori zeii și divinitățile“, și oare nu-și păstrase el în mod explicit dreptul de a „interpreta și deosebi aceste divinități în felurite chipuri, după cum o cere contextul“?⁷⁵

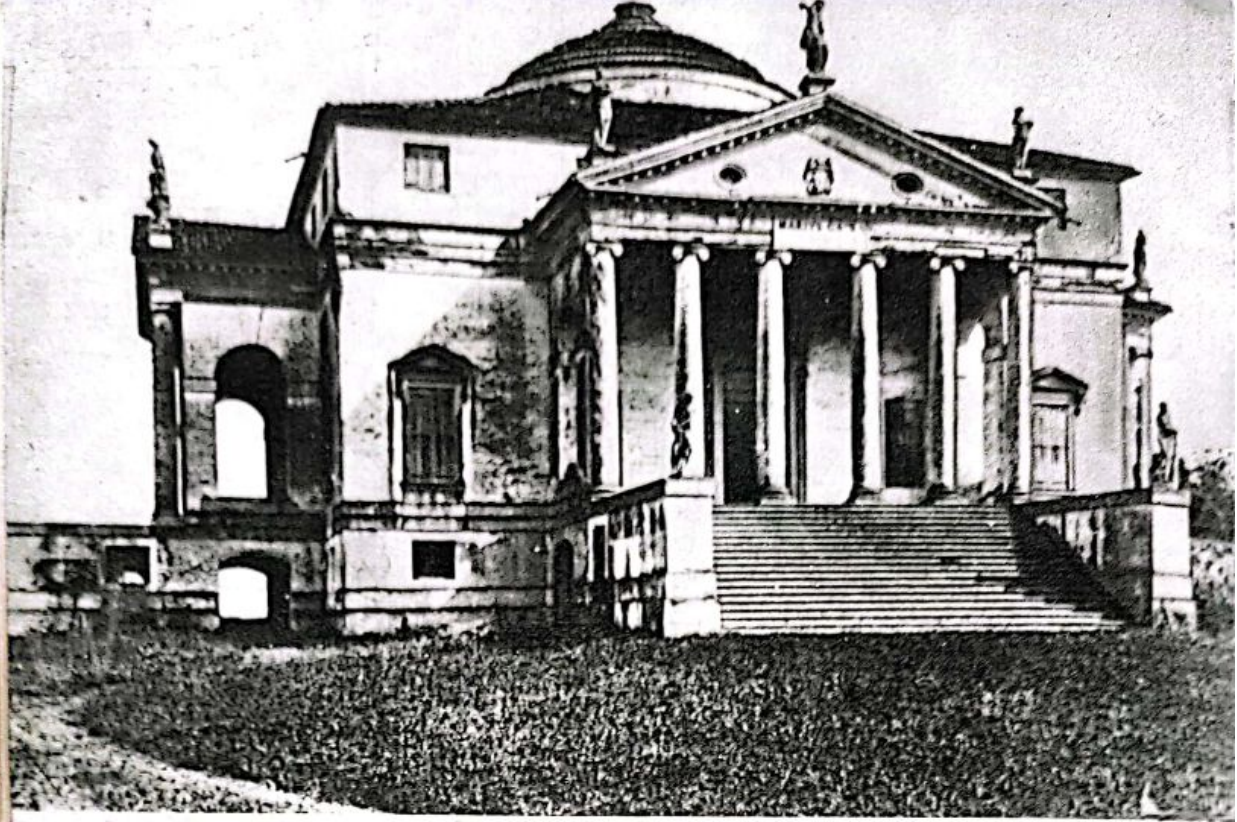
Semnificația intrinsecă a *Iubirii sacre și profane* și a *Educației lui Cupidon* de Tițian⁷⁶, a Bol- 216



1. Roma, Panteonul



2. Trier, Biserica Maica Domnului

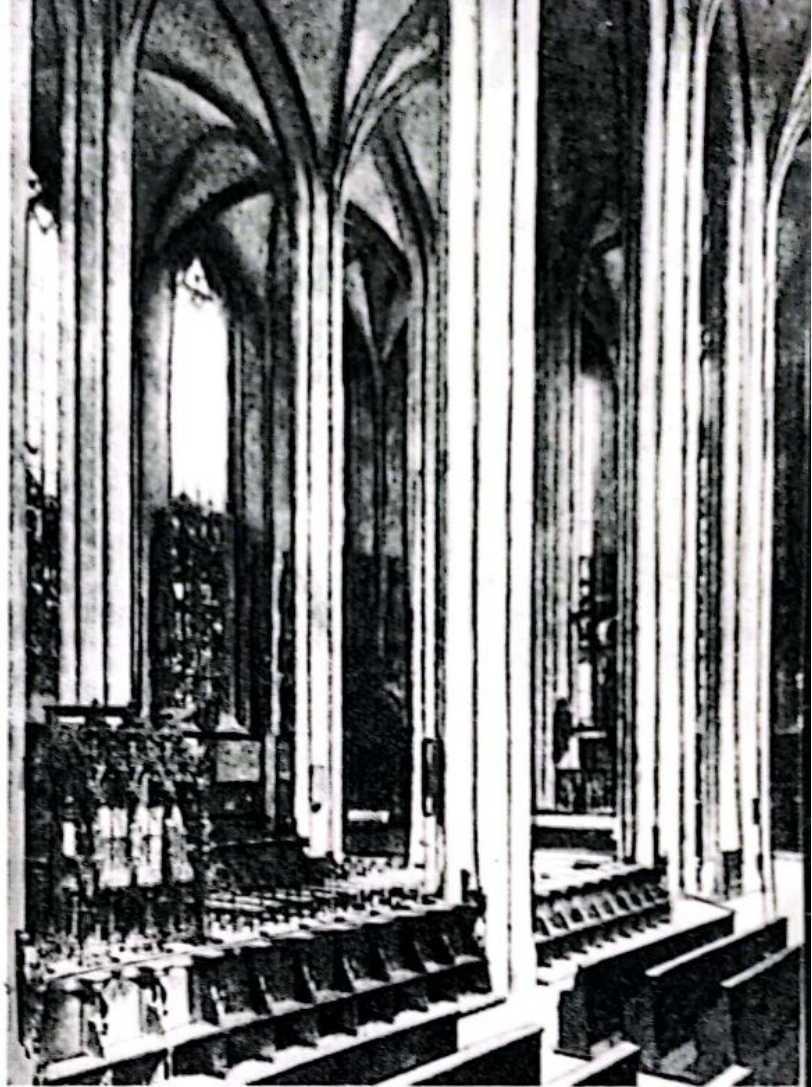


3. Palladio, Villa Capra (cunoscută ca «Villa Rotonda») lângă Vicenza

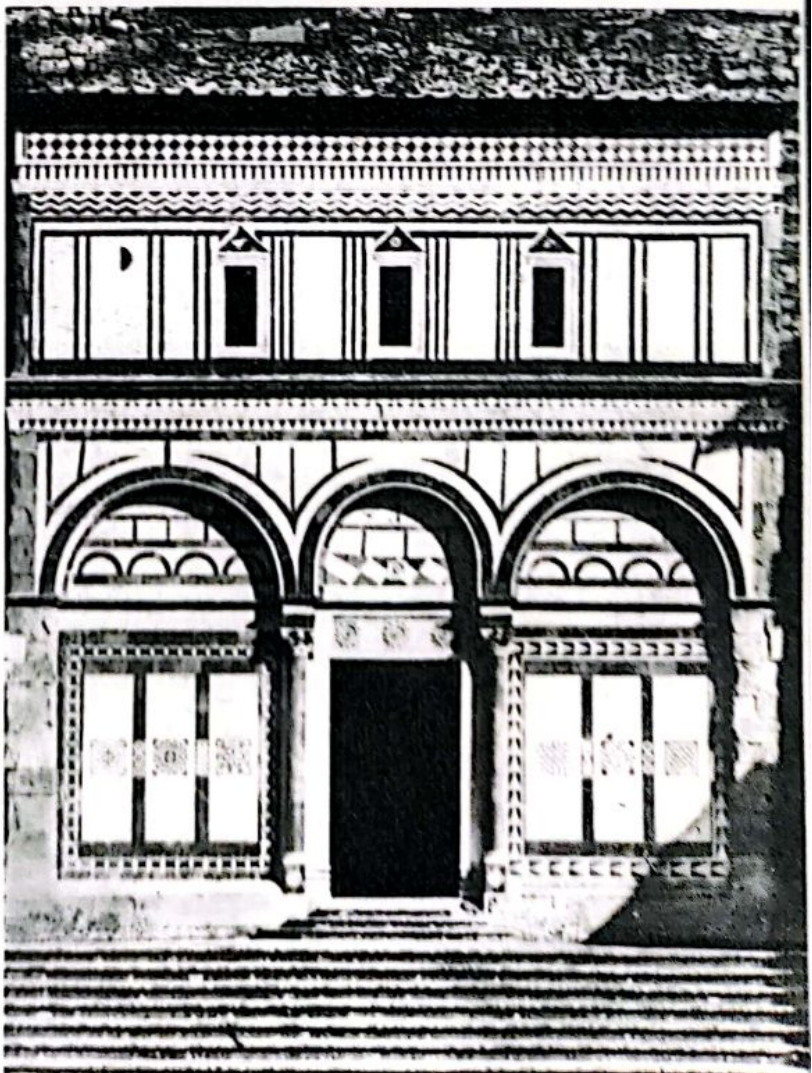
4. Leon Battista Alberti, Mantova, S. Andrea, interior

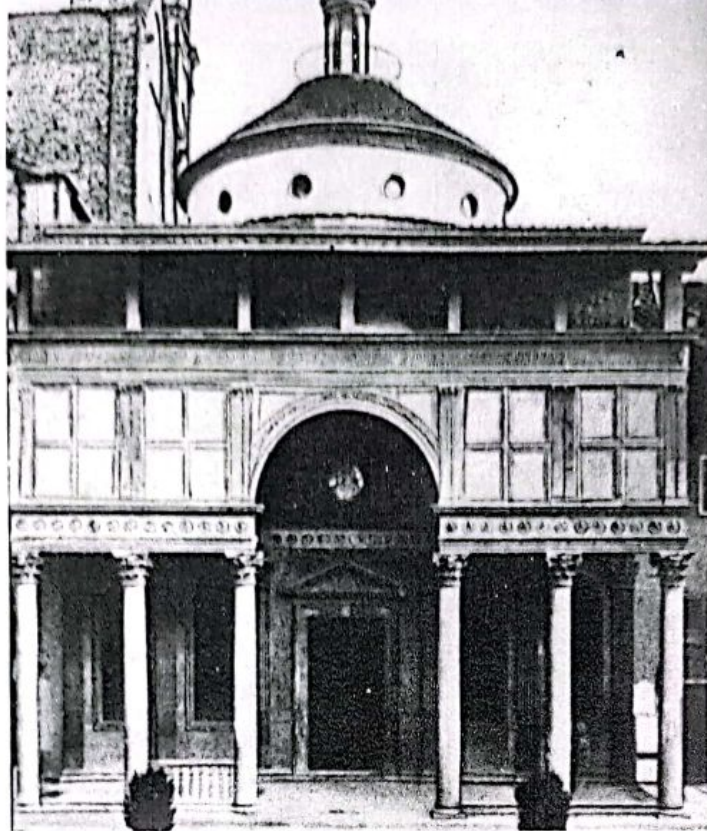


5. Nürnberg, S. Sebaldus, interiorul corului



6. Fiesole, Badia, fa-
țadă

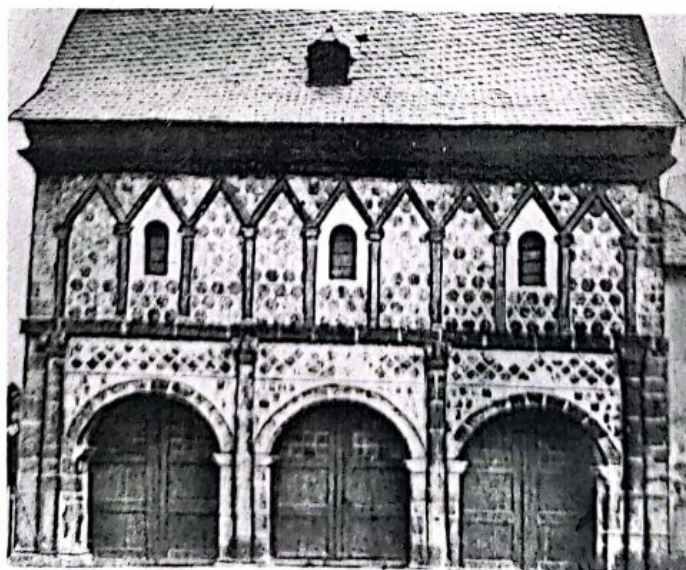




7. Filippo Brunelleschi, Florența, Capela Pazzi, fațadă



7A. Viena, Kunsthistorisches Museum (Esterensische Sammlung), Relief pseudoclasic produs la Veneția pe la 1525



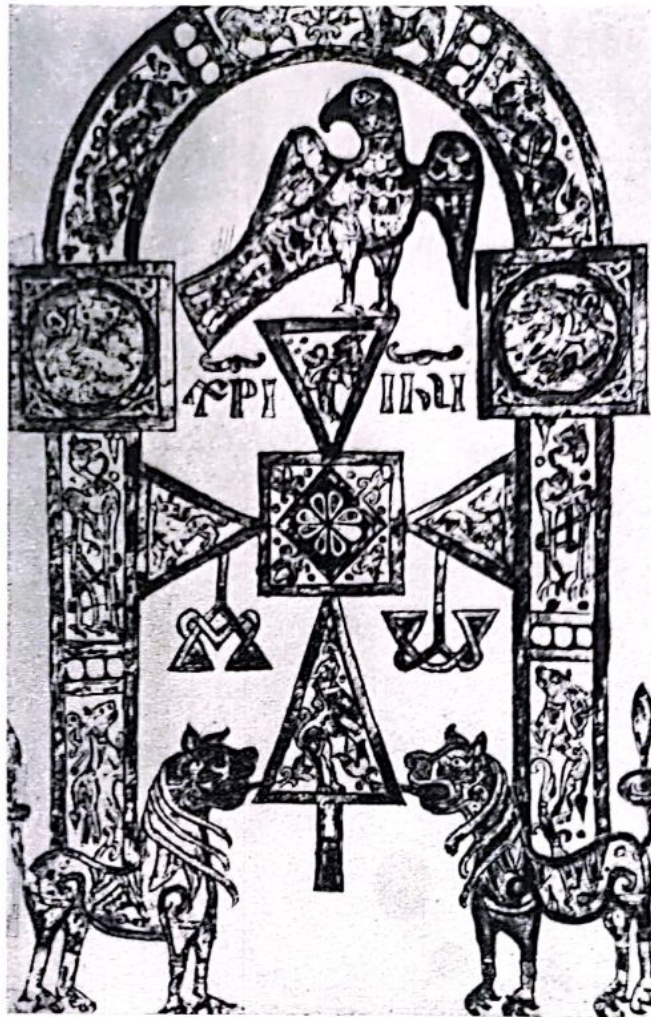
8. Lorsch, «Torhalle» carolingiană

B.C.U. „M. I. MINESCU” IAȘI

9. Paris, Bibliothèque Nationale, 12108 (Sf. *Quaestiones teuchon*, mijlulul al VI. Cv., paginată rată



9. Paris, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 12108 (Sf. Augustin, *Quaestiones in Heptateuchon*, mijlocul secolului al VIII-lea), fila Cv., pagină desfășurată



10. Autun, Bibliothèque Municipale, MS. 3 (Evangheliarul Gundohinus, terminat în 754) fila 187 v., Sf. Luca



11. Viena, Schatzkam-
mer, așa-numitul «E-
vangheliarul lui Carol
cel Mare», fila 76 v.,
Sf. Marcu.



12. Leida, Biblioteca
Universității, Cod.
Voss. lat. 79 (Aratea,
prima jumătate a seco-
lului al IX-lea), fila 16
v., Gemenii

13. Utrecht, Biblioteca Universității, MS. 484 («Psaltirea de la Utrecht», 820—830), fila 6v., ilustrație la psalmul XI (XII)



14. Utrecht, același manuscris, fila 59 v., detaliu din ilustrația la psalmul CIII (CIV)



15. Utrecht, același manuscris, fila 14 v., Apeduct clasic, detaliu din ilustrația la psalmul XXV (XXVI)

16. Utrecht, același manuscris, fila 57, Atlas, detaliu din ilustrația la psalmul XCVIII (XCIX)





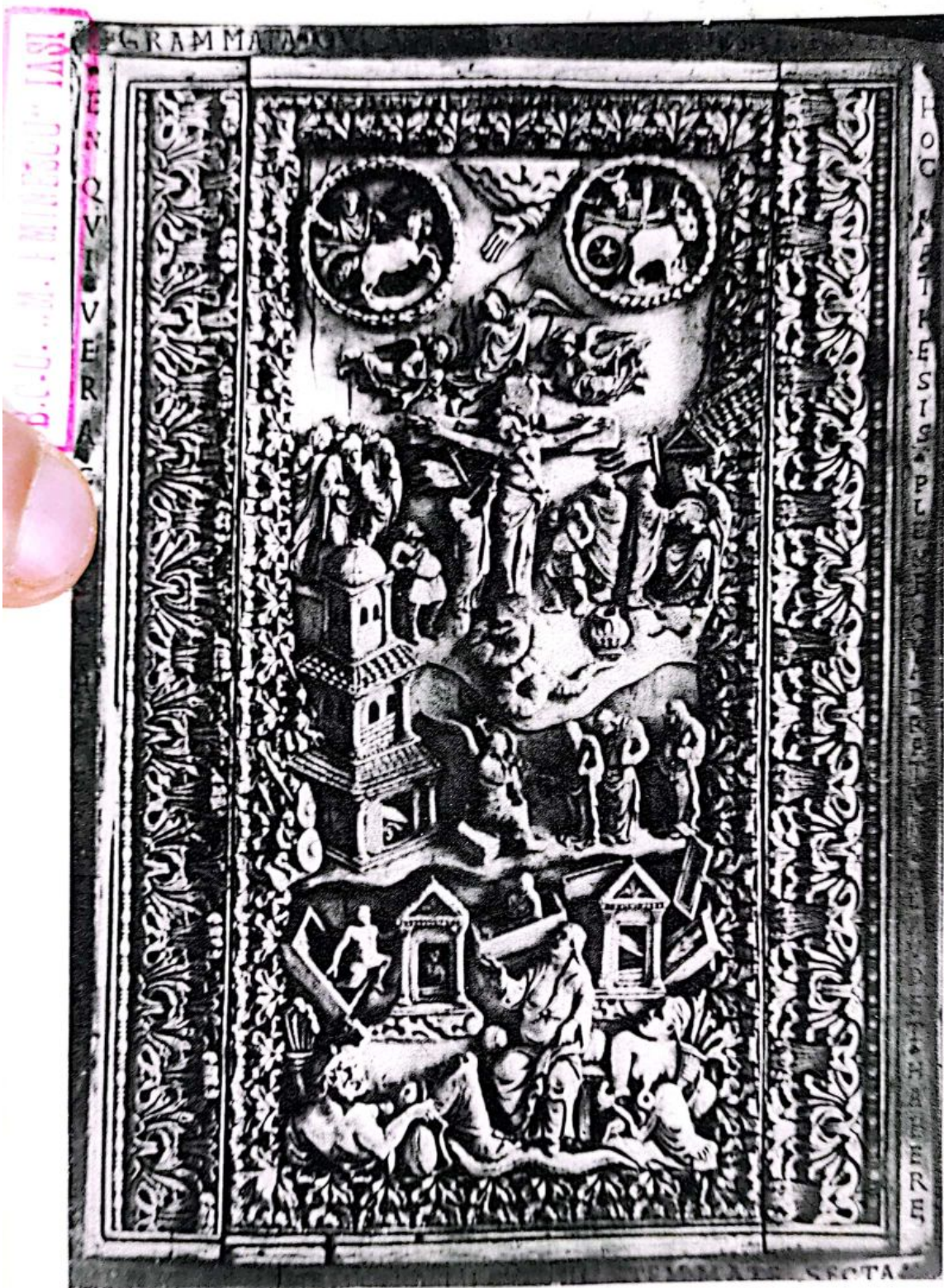
17. Roma, Biblioteca Vaticanului, Cod. Barb. lat. 2154 (copie renescentistă după un manuscris carolingian al Cronografului de la 354), fila 8, Saturn



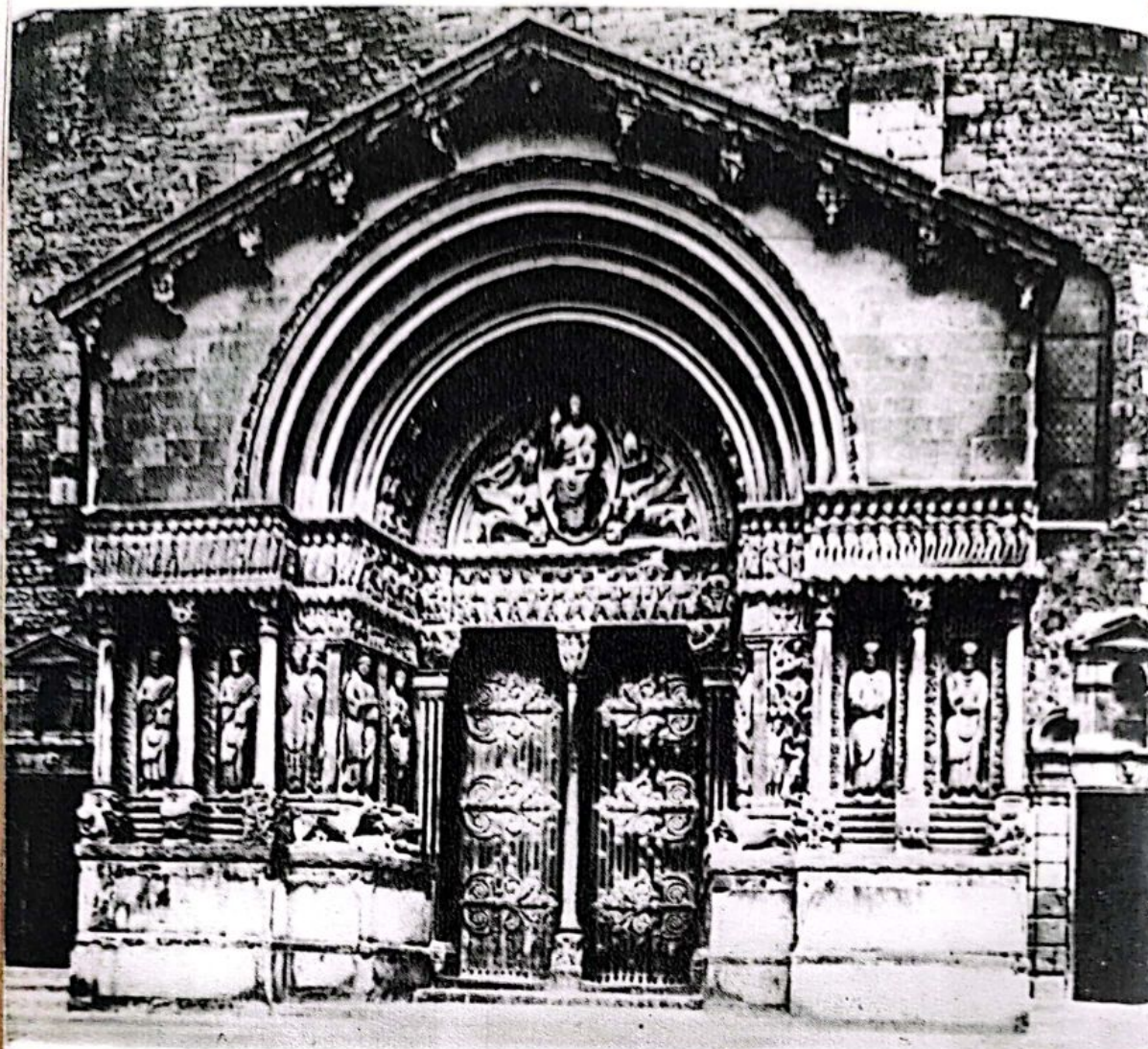
18. Roma, același manuscris ca în fig. 17, fila 9, Marte



19. Monte Cassino, Biblioteca, MS. 132 (Hrabanus Maurus, De universo, copie datată din 1023, după un manuscris carolingian), p. 386, Saturn, Iupiter, Ianus, Neptun

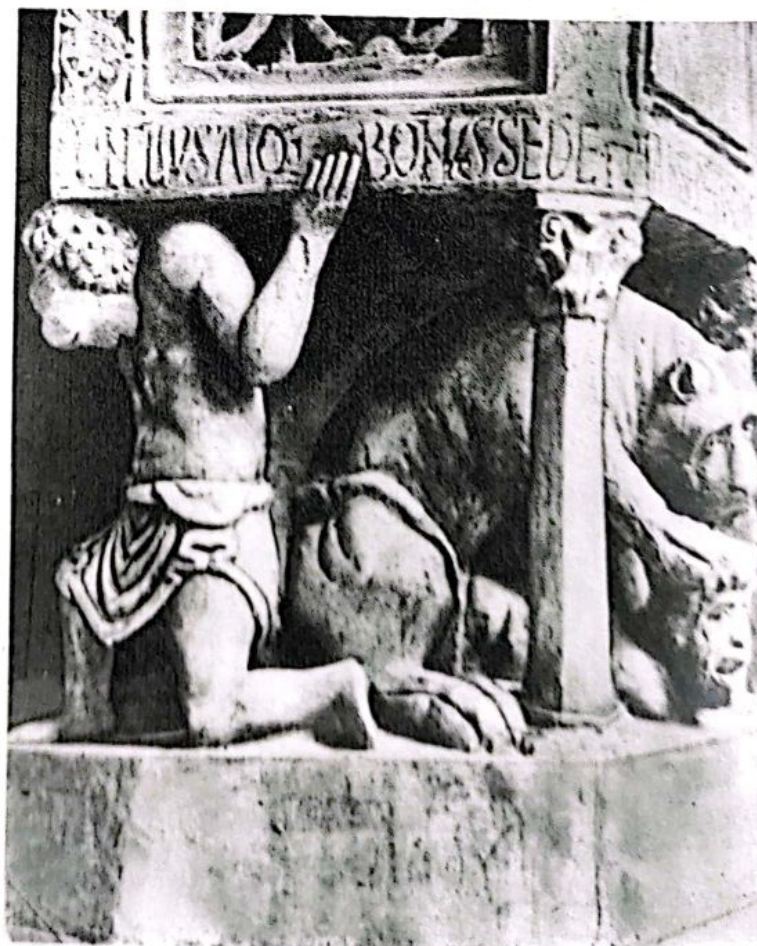


20. München, Staatsbibliothek, Răstignirea, fildeș carolingian

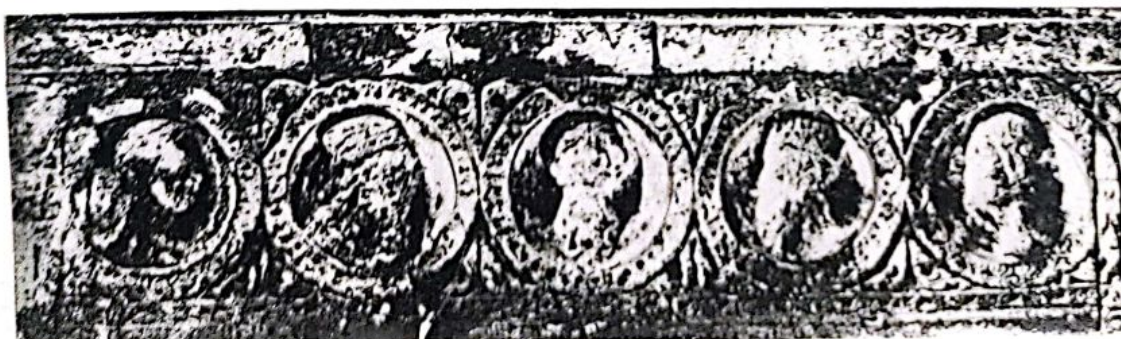


21. Arles, St.-Trophime, fațada, mijlocul secolului al XII-lea

22. Bari, Catedrala, Tron din 1098, detaliu



Berlin, Kaiser Friedrich Museum, Intrarea în Ierusalim, fildeș bizantin din secolul al X-lea, detaliu



24. Lisieux, Catedrala, Sarcofag, probabil al episcopului Arnulf (în funcție între 1141 și 1181)



25. Reims, Catedrala,
Cap profil, interiorul
façadei de vest, mijlo-
cul secolului al XIII-lea

26. Lyon, Musée Mu-
nicipal, Jongler (de la
Bourges), al treilea pă-
trar al secolului al XII-
lea

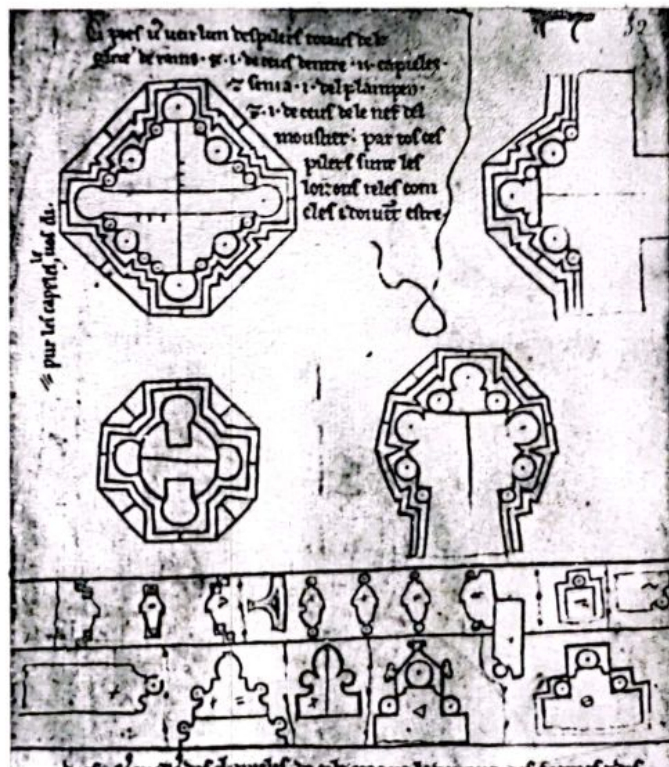


27. Bordeaux, Musée
Lapidaire, Antabla-
ment galo-roman



28. St.-Gilles, Biseri-
ca abațială, Detaliu de
antablament, c. 1140

29. Villard de Honne-
court, Secțiuni de pi-
laștri și muluri din Ca-
tedrala de la Reims,
Paris, Bibliothèque
Nationale, MS. fr.
19093 («Album», c.
1235), fila 32



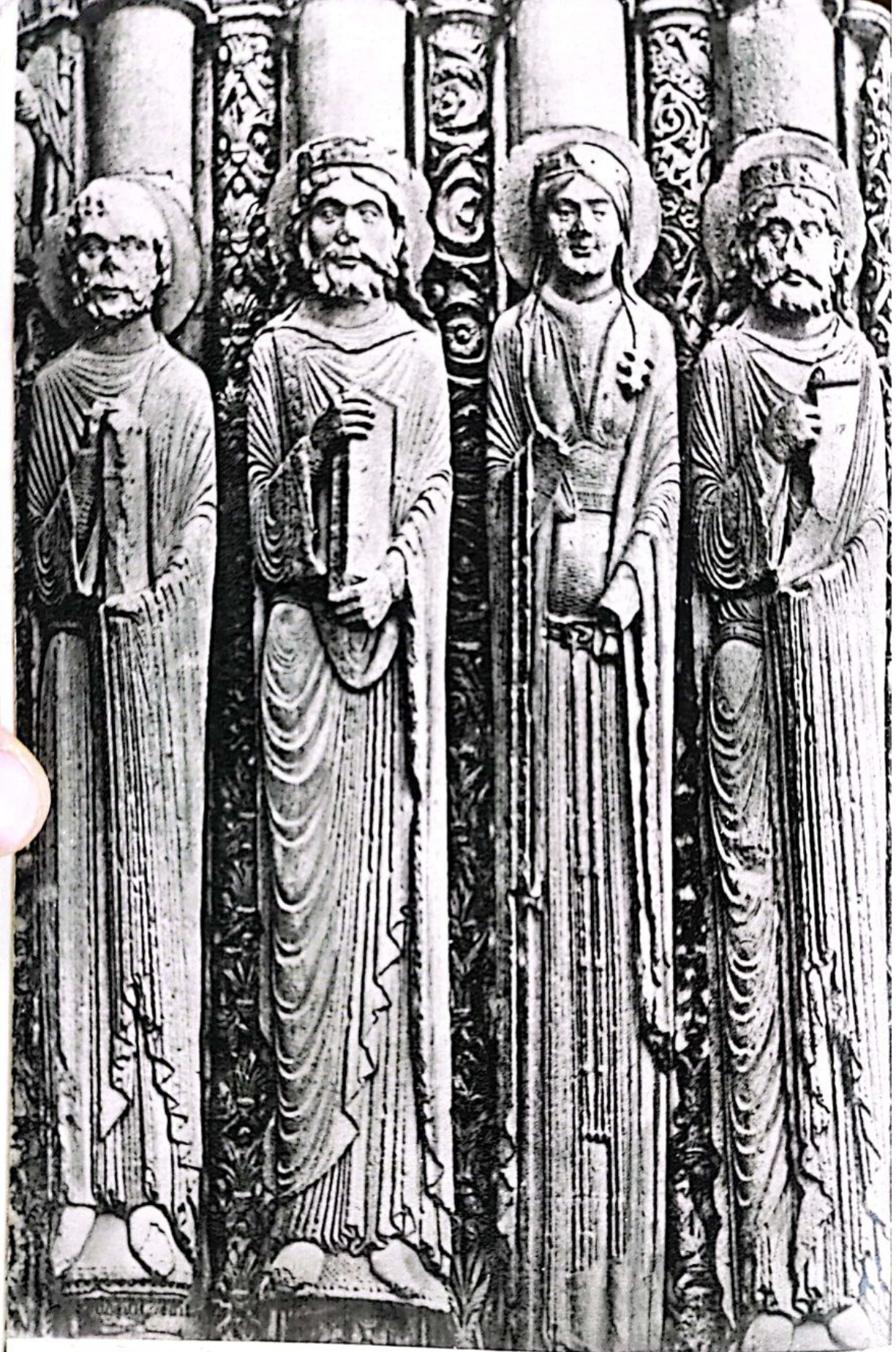


B.C.U. „M. E. C. C. P. IASI”

30. St.-Gilles, Biserica abațială, Sfinții Ioan Evanghelistul și Petru, c. 1140

31. Maestrul Gilbertus, Sf. Andrei (din St.-Etienne), Toulouse, Musée Lapidaire, probabil pe la 1130

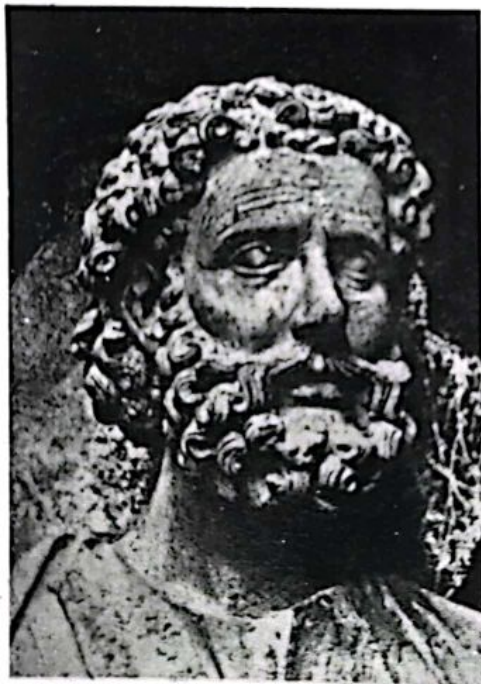




32. Chartres, Catedrala, fațada de vest (portalul central), regine i regi ai Israelului (i, prin implicaie, ai Franei), pe la 1145

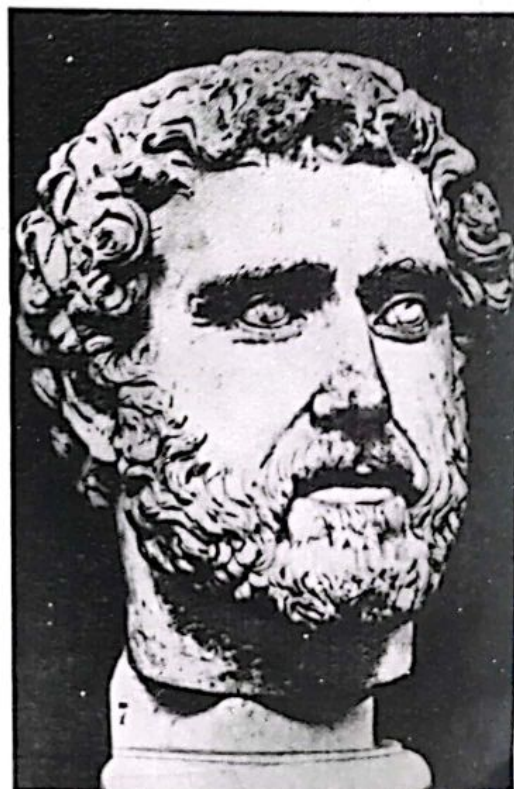
33. Chartres, Catedrala, transeptul nord (portalul stîng), Bunavestire, c. 1215

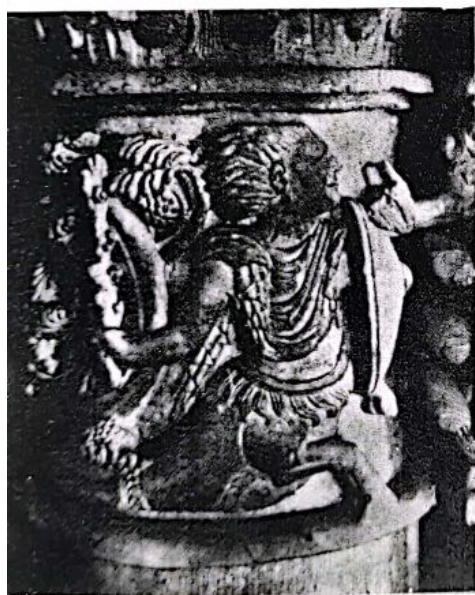
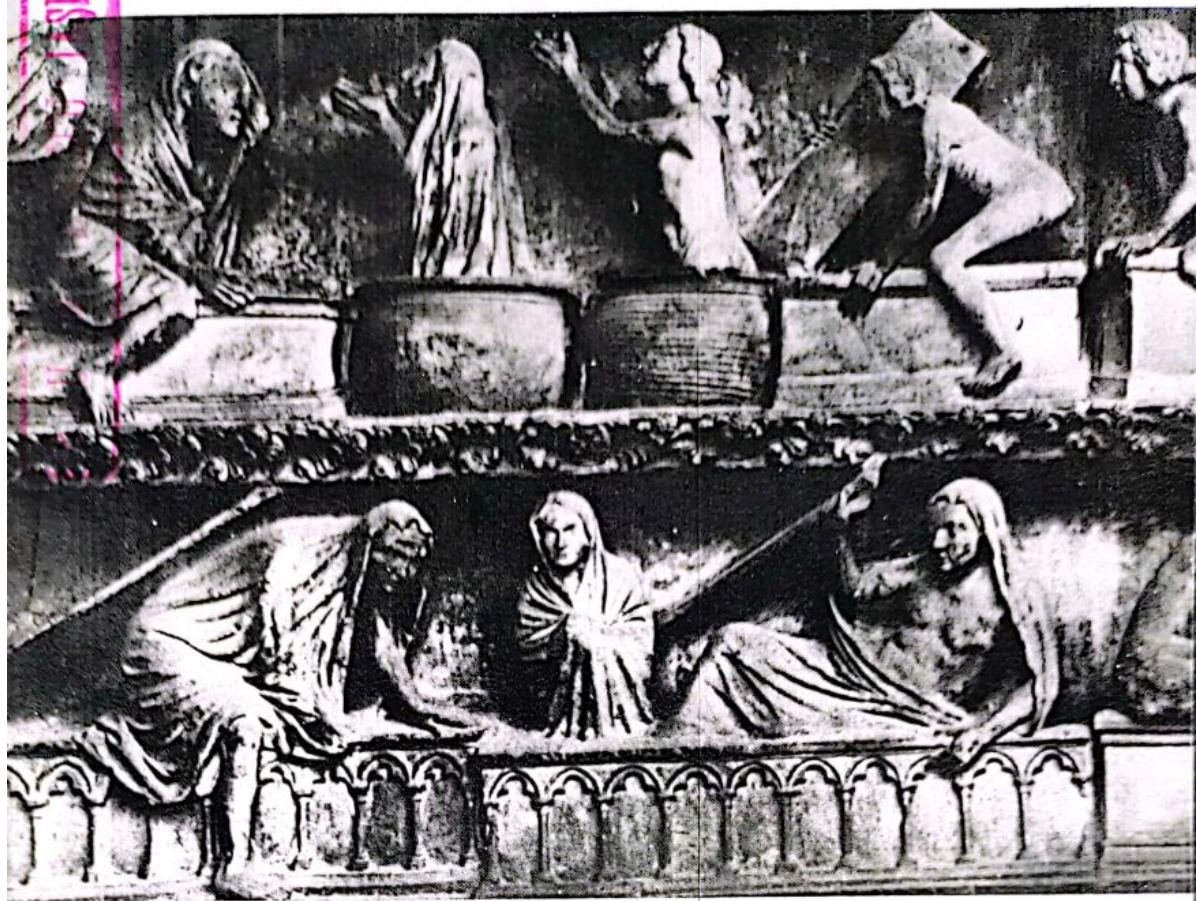




35. Reims, Catedrala, transeptul nord (portalul stîng), Sf. Petru, 1220-1225

36. Roma, Museo Nazionale, Bust al lui Antoninus Pius





38. Reims, Catedrala, Capitel, 1220-1225

39. Reims, Musée Lapidaire, așa-numitul «Sarcofag al lui Jovinus», detaliu





40. Reims, Catedrala, fațada de vest (portalul central), Bunavestire i Vizitaiunea, c. 1230 (fotografia ne-a fost furnizată cu amabilitate de prof. Kurt Bauch)



41. Freiburg i. Br., Kunstgeschichtliches Institut, *Mater dolorosa*, statueta de bronz franceză, c. 1200

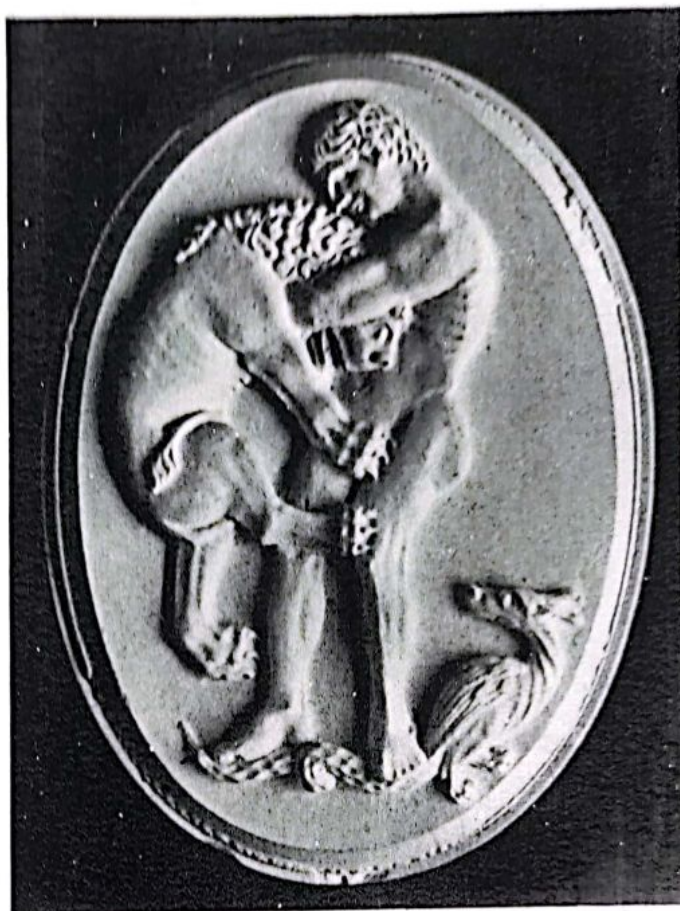


42. Viena, Kunsthistorisches Museum, *luno*, statueta de bronz grecească



43. New York, Metropolitan Museum, figurină de Tanagra (nr. 06.1114)

44. Paris, Colecția Juritzky, Hercule (prefigurare a lui Hristos) ucigând leul, camee, probabil al doilea pătrar al secolului al XIII-lea (mulaj de gips, mărit; fotografia ne-a fost furnizată cu amabilitate de prof. Hans Wentzel)



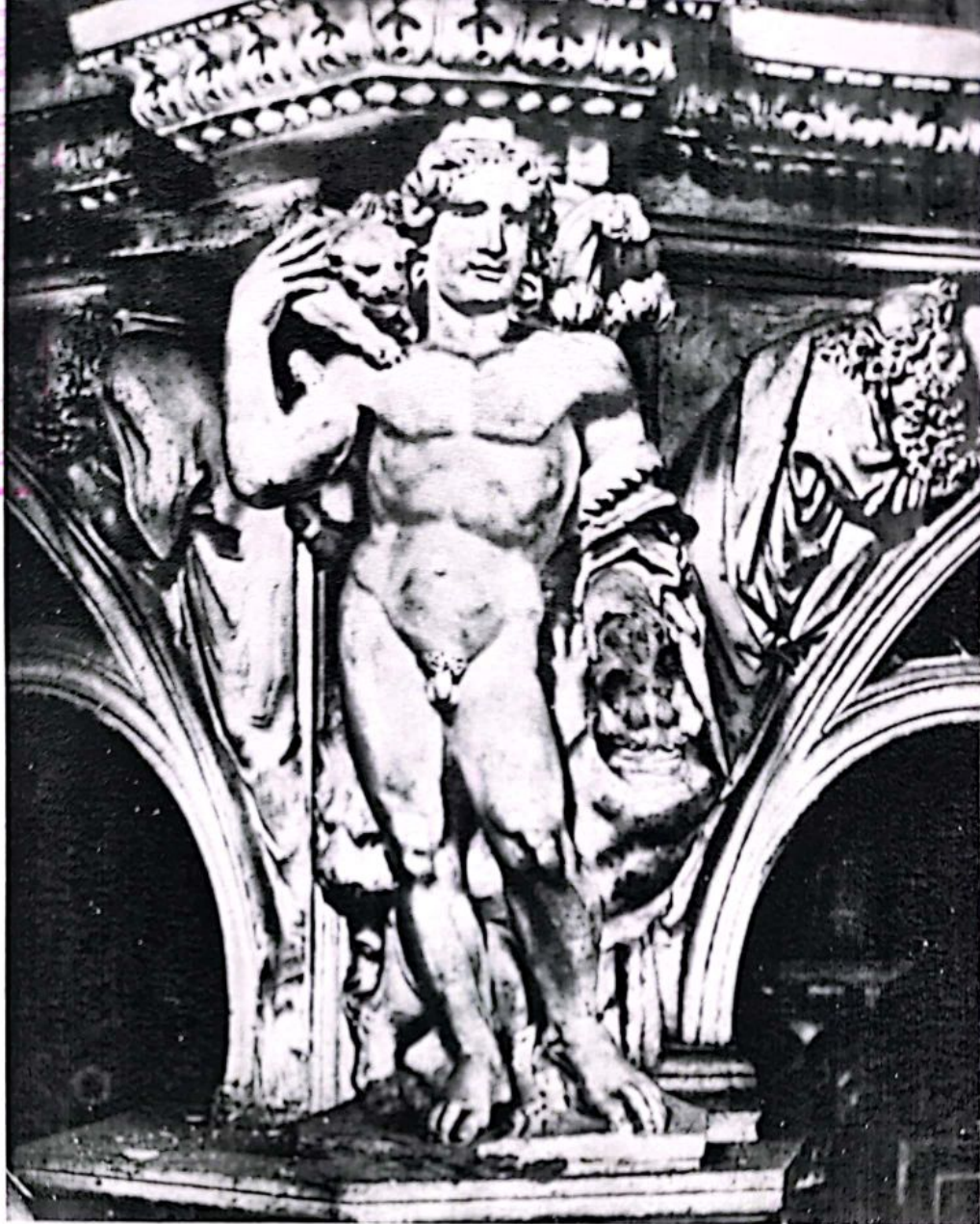
45. Londra, British Museum, Îmbarcarea lui Noe, camee, probabil mijlocul secolului al XIII-lea (mulaj de gips, mărit; fotografia ne-a fost furnizată cu amabilitate de prof. Hans Wentzel)



46. Nicolo Pisano, În-
fățișarea lui Hristos
(detaliu), Pisa, Amvo-
nul din Baptisteriu, c.
1260

47. Pisa, Cimitirul,
Vas cu Dionisos, de-
taliu





48. Nicolo Pisano, Tăria sufletească în chip de Hercule, Pisa, Amvonul din Baptisteriu, c. 1260

49. Lyon, Bibliothèque Municipale, MS. 742 (*Ovide moralisé* în versuri, al treilea pătrar al secolului al XIV-lea), fila 4, Crearea lumii și însuflețirea omului de către Prometeu





50. Lyon, același manuscris ca în fig. 49, fila 87, Minerva, Muzele și Pieridele de pe Muntele Helicon

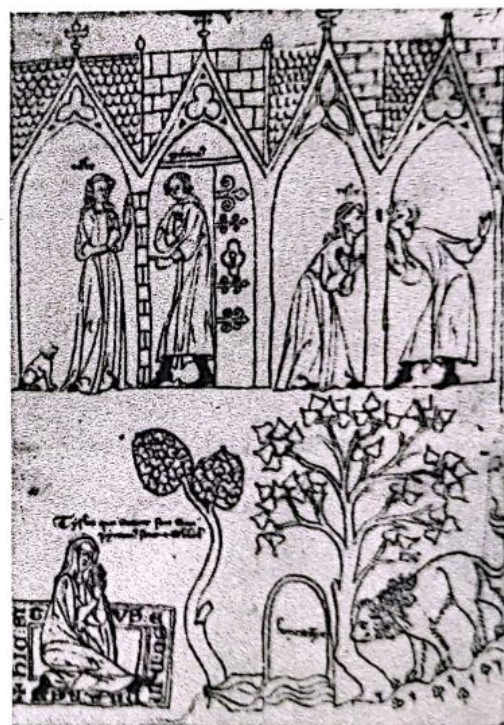
51. Paris, Bibliothèque Nationale, MS. fr. 871 (*Ovide moralisé* în versuri, c. 1400), fila 116, Apolo, Minerva, Pegas, Muzele și Pieridele pe Muntele Helicon





52. Paris, același manuscris ca în fig. 51, fila 149 v., Orfeu fermecind animalele

53. München, Staatsbibliothek, clm. 14271 (Remigius din Auxerre, *Comentariu la Martianus Capella*, c. 1100) fila 11 v., Zeii păgâni



54. Paris, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 15158 (Ovidiu, *De remediis amoris*, făcînd parte dintr-un manuscris al *Psychomachiei*, datat 1289), fila 47, Povestea lui Piram și a Tisbei

Or est lies or a melouse
 Or se tormete or en uile



Or ppyrnation labille
Qui li reust en maite' mules
 Koke' faite' p'p'ru' maistrise



FIG. 56. Paris, Bibliothèque Nationale, MS. fr. 373 (*Ovide moralisé* in verse, towards 1380), fol. 207, Venus with the Sea Goose (enlarged).

55. Oxford, Bodleian Library, MS. Douce 195 (*Roman de la Rose*, c. 1470), fila 150, Pygmalion îmbrăcîndu-și statuia

56. Paris, Bibliothèque Nationale, MS. fr. 373 (*Ovide moralisé* în versuri, pe la 1380), fila 207, Venus cu gîsca de mare

57. Geneva, Bibliothèque Publique et Universitaire, MS. fr. 176 (*Ovide moralisé* în versuri, sfârșitul secolului al XIV-lea), fila 216, Venus cu gisca de mare, versiune ameliorată



58. Copenhaga, Biblioteka Regală, MS. Thott 399, 2° (*Ovide moralisé* în versuri, precedat de o traducere franceză a Introducerii la *Ovidius moralizatus* de Petrus Berchorius, pe la 1480), fila 9 v., Venus cu tăblița împodobită cu flori



59. Schöngrabern (Austria), Biserica, Sisif, Tantal și Ixion, c. 1230



60. Dresda, Landesbibliothek, *Sachsenspiegel* (replică din secolul al XIV-lea după un model mai vechi), fila 68 v., Scenă judecătorească



61. Auxerre, Catedrala, fațada de vest, Hercule; Iosif aruncat în groapă (Geneza, XXXVII), c. 1280



62. Auxerre, Catedrala, fațada de vest, Satir; Visul lui Faraon (Geneza, XLI), c. 1280

63. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, MS. Biblia Fila 23 (Psaltirea de la Stuttgart, începutul secolului al IX-lea), fila 93 v., Ilustrații la psalmul LXXVII (LXXVIII)



64. Auxerre, Catedrala, fațada de vest, Amor carnalis, c. 1280

65. Lyon, Bibliothèque du Palais des Arts, MS. 22 (Psychomachia de Prudentius, pe la 1100), fila 17 v., Cupidon zbur nd



Cymbala picunt bellū: nā talib; armis
 Ludebant: reſono meditantē suulnena ſiſtro;
 Amor qui recepo ſa GIT TAS VEL FARE
 TRAQ; SEU AR- RELIN-
 VENS FUGIT.



Dat tergum fugitiuus amor. lura tela ueneno
 Et Capſum ex humeris arcū pharetramq; cadentē

68. Osnabrück, Primăria, Potir cunoscut sub numele de *Kaiserpokal*, pe la 1300



69-71. Osnabrück, același obiect ca în fig. 68, detalii din cuppa, Virtuți și Vicii



PROF. M. EMINESCU "IASI"





73. Osnabrück, același obiect ca în fig. 68, capacul, detaliu (fotografiile reproduse în fig. 68-73 ne-au fost furnizate cu amabilitate de prof. Hans Wentzel)



74. Fost la Paris, Colectia Roger, *Hercules Musarum*, camee clasică (mulaj de gips mărit; fotografia ne-a fost furnizată cu amabilitate de prof. Hans Wentzel)



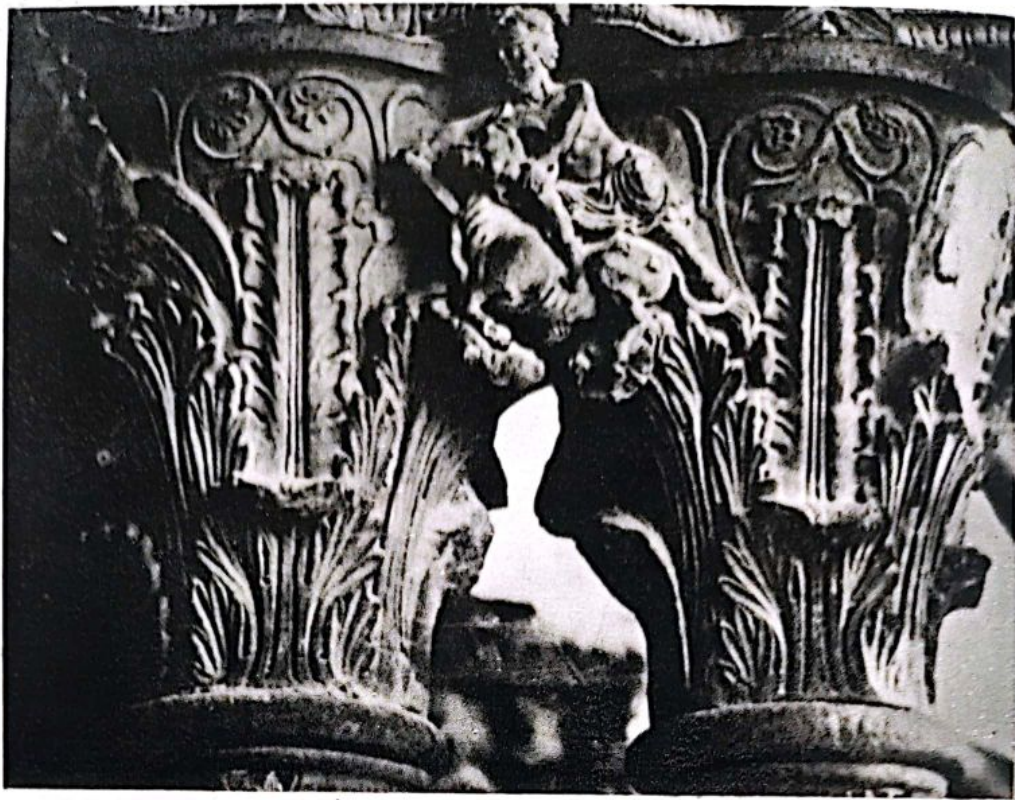


75-77. Osnabrück, același obiect ca în fig. 68, capacul, detalii



...rost la Paris, Co-
lecția Roger, *Hercules*
Musarum, camee cla-
sică (mulaj de gips mă-
rit; fotografia ne-a fost
furnizată cu amabilita-
te de prof. Hans Wen-
tzel)





78. Monreale, Catedrala, Clastru, Capitelul cu «Mithra», între 1172 și 1189

79. Mithra omorînd taurul, Roma, Museo Capitolino



80. Mithra răsucind
coarnele taurului, gra-
vură în lemn din Vin-
cenzo Cartari, *Imagini
dei Dei degli antichi*,
Veneția, 1674, p. 34



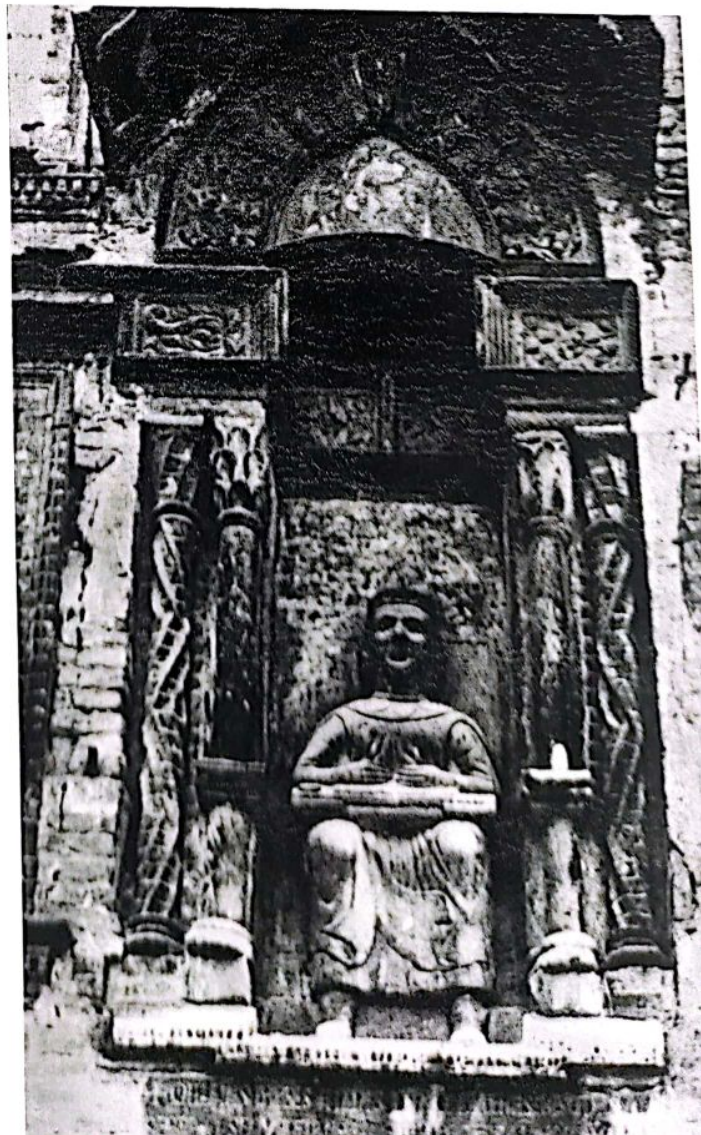
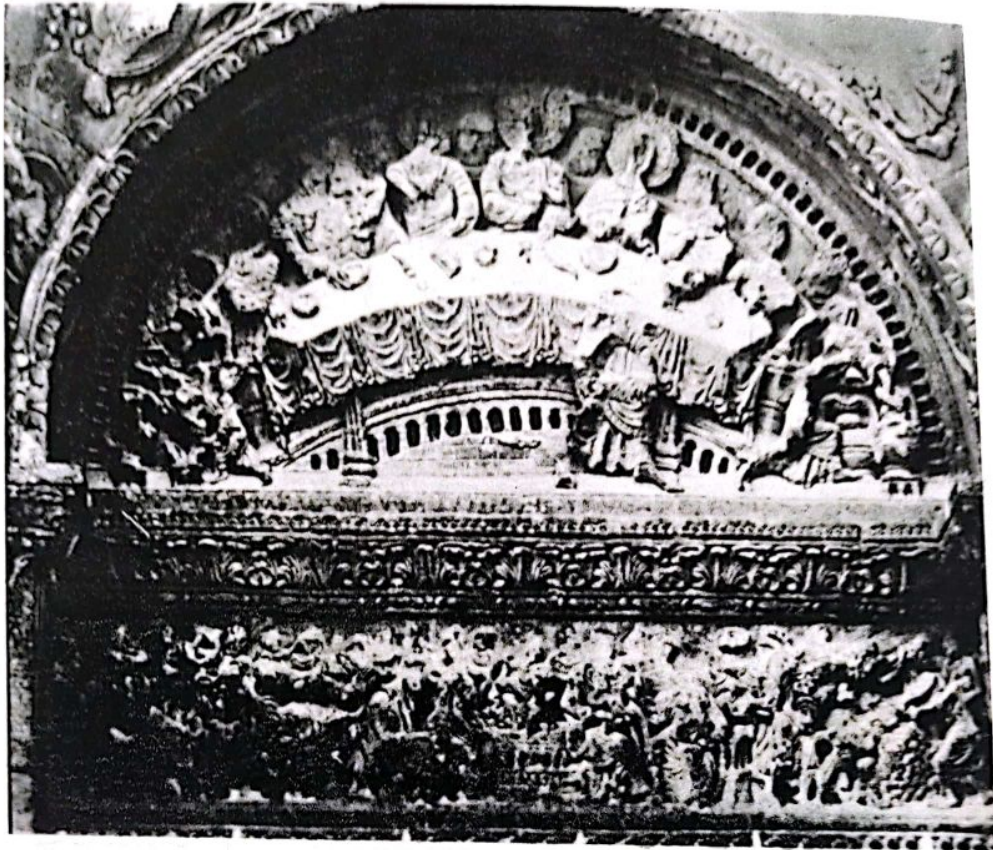
81. Mithra omorînd
taurul, gravură în
lemn din aceeași carte
ca fig. 80, p. 275



82. Vézelay, Ste. Madeleine (portalul central), detaliu de lintou, Sacri-
ficarea unui taur, între 1120 și 1132

83. Charlieu, St.-Fortunat, portalul mic, Nunta din Cana și Jertfa de animale, mijlocul secolului al XII-lea

84. Mantova, Broletto, Statuie a lui Virgiliu, probabil pe la 1227





85. Benedetto Antelami (?), Statuie a lui Virgiliu, Mantova, Palazzo Ducale, c. 1215



86. Mantova, grosso din 1257 (mărit)



87. Andrea Mantegna (după), Proiect pentru statuia lui Virgiliu conceput în 1499, Paris, Luvru



88. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, MS. 1036 (Sūfī, *Liber de locis stellarum*, mijlocul secolului al XIII-lea), fila 22 v., Gemini

89. München, Staatsbibliothek, clm. 10268 (Michael Scotus, *Liber introductorius*, a doua jumătate a secolului al XIV-lea), fila 85, Saturn, Iupiter, Marte, Venus, Mercur



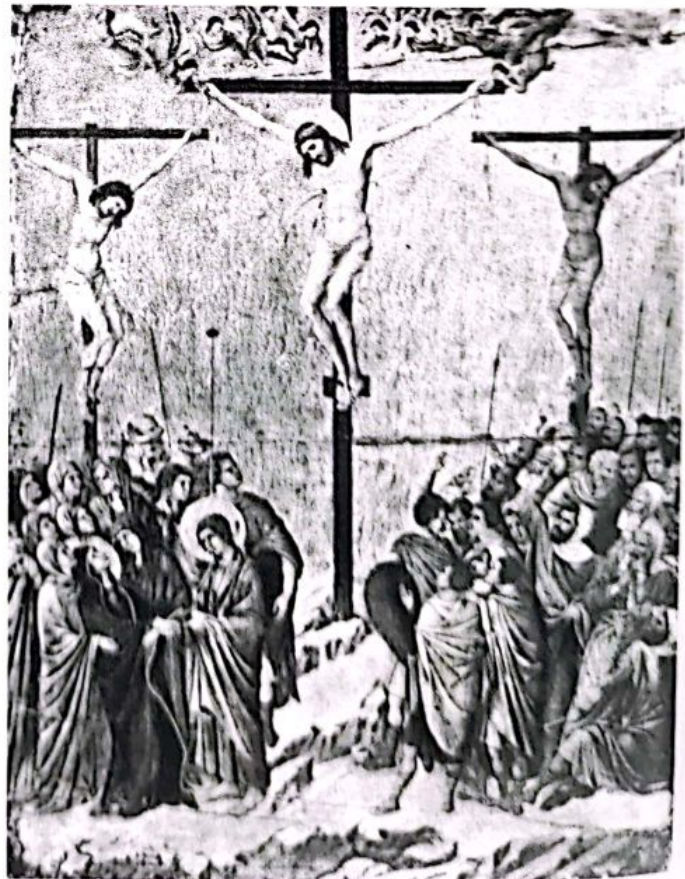
90. New York, Pierpont Morgan Library, MS. 785 (Abū Ma'shar, *Liber astrologiae*, revendicat în mod fraudulos de Georgius Zopari Fenduli, pe la 1403), fila 48, Mercur în exaltație



91. Giotto, Răstignirea, Padova, Capela Arena, c. 1305



92. Duccio di Buoninsegna, Răstignirea, Siena, Opera del Duomo, 1308-1311

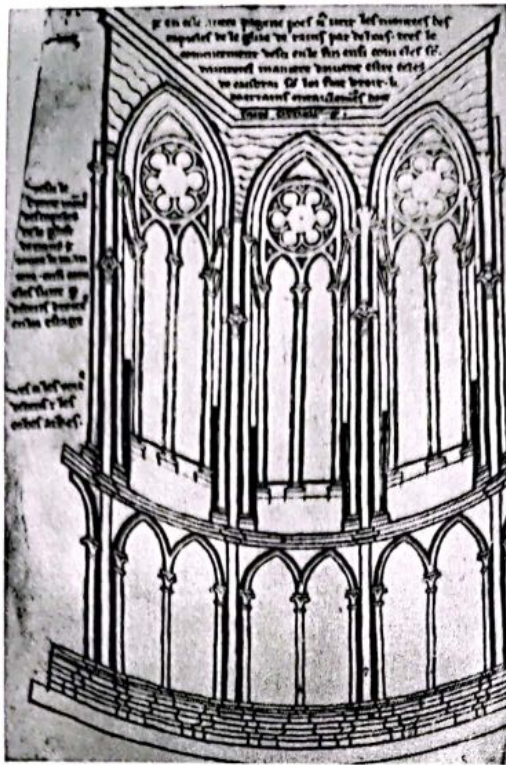




93. Giotto, Plîngerea lui Hristos, Padova, Capela Arena, c. 1305

94. Londra, British Museum, MS. Add. 10546 (Biblia de la Moutier-Grandval, a doua jumătate a secolului al IX-lea), fila 25 v., Moise înfățișînd Tablele Legii





96. Villard de Honne-
court, Capela din Co-
rul Catedralei de la
Reims, vedere exte-
rioară, același manu-
scris ca în fig. 29, fi-
la 31



95. Villard de Honne-
court, Capela din Co-
rul Catedralei de la
Reims, vedere inte-
rioară, Paris, Biblio-
thèque Nationale, a-
celași manuscris ca în
fig. 29, fila 30 v

97. Florența, Baptisteriul, Visul lui Faraon, mozaic (mult restaurat),
prima jumătate a secolului al XIII-lea





98. Monreale, Catedrala, Cina cea de Taină, mozaic, sfârșitul secolului al XII-lea

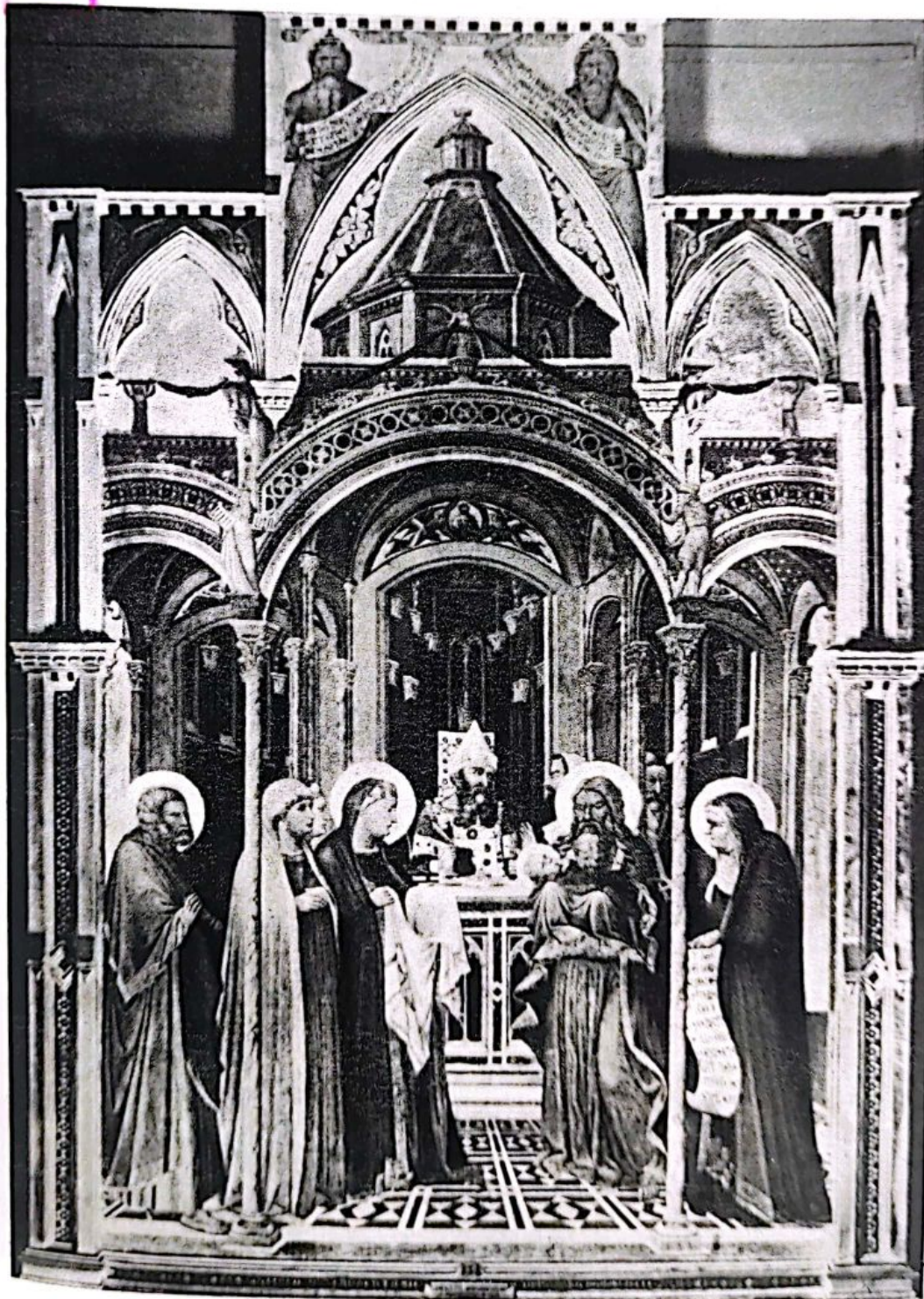


99. Duccio di Buoninsegna, Cina cea de Taină, Siena, Opera del Duomo, 1308–1311



100. Taddeo Gaddi, Respingerea jertfei lui Ioachim și înfățișarea Fecioarei, Florența, S. Croce (Capela Baroncelli), probabil a patra decadă a secolului al XIV-lea

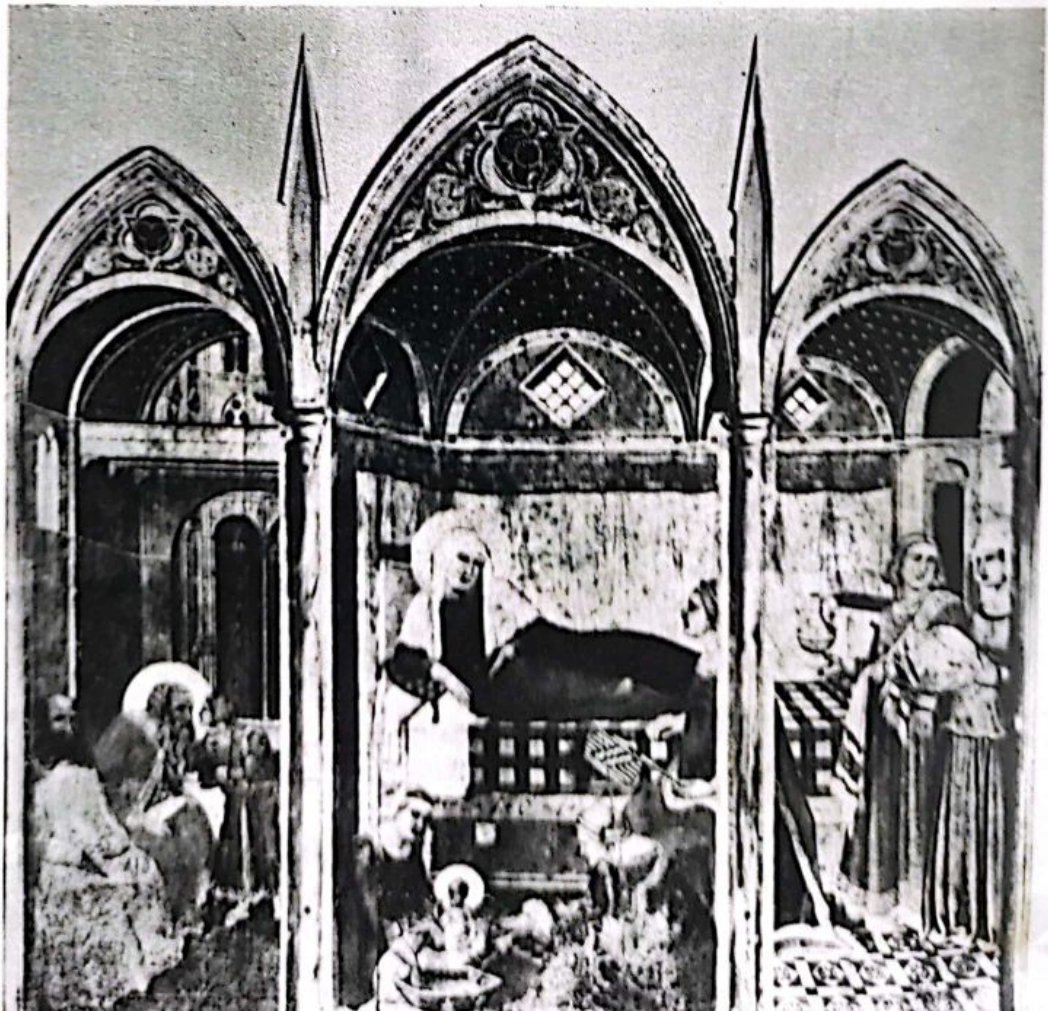
101. Ambrogio Lorenzetti, Înfațișarea lui Hristos, Florența, Uffizi, datată 1342



102. Maître des Heures du Maréchal de Boucicaut (atelierul),
Înfățișarea lui Hristos,
Paris, Bibliothèque
Nationale, MS. lat.
10538 (Cartea Orelor,
c. 1415), fila 78



103. Pietro Lorenzetti, Nașterea Fecioarei, Siena, Opera del Duomo,
datată 1342

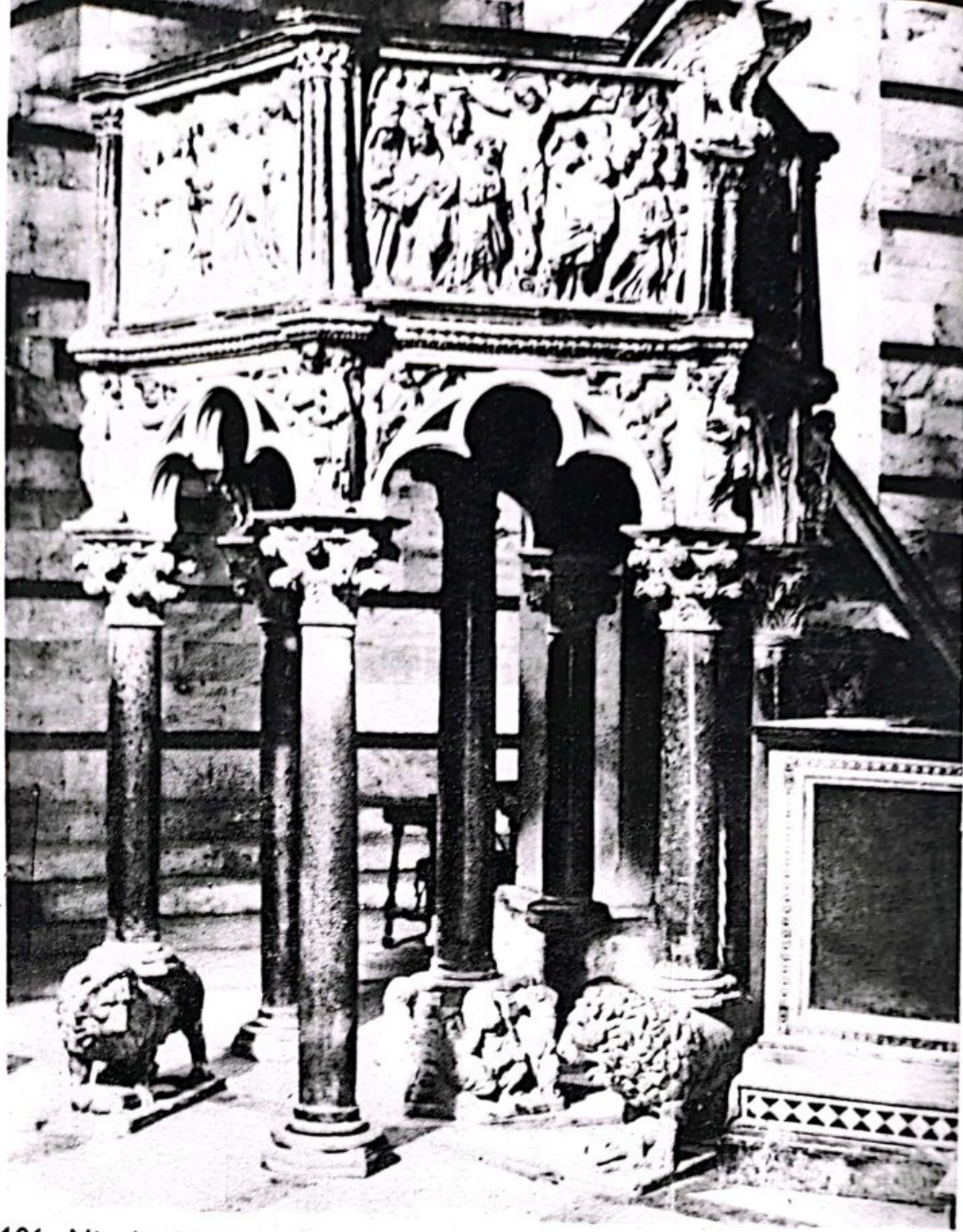




104. Ambrogio Lorenzetti, Bunavestire, Siena, Accademia, datată 1344

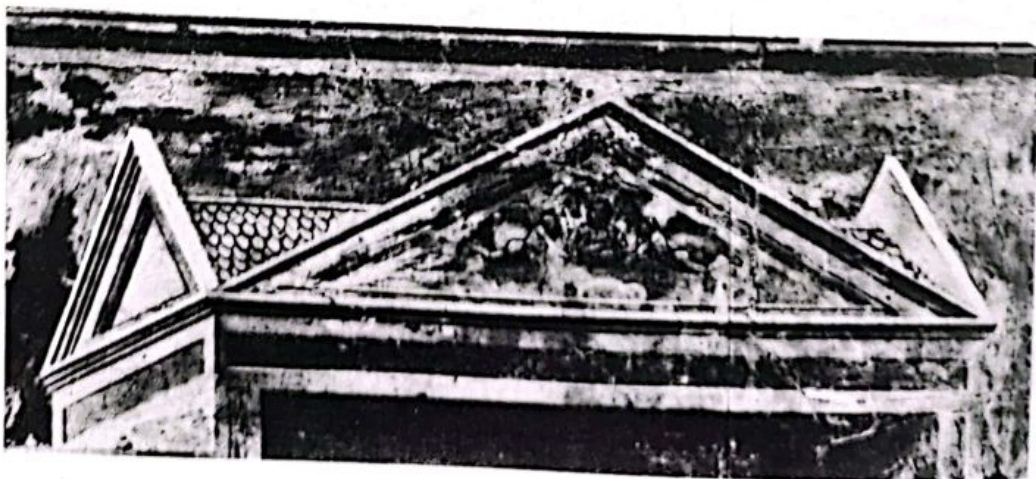


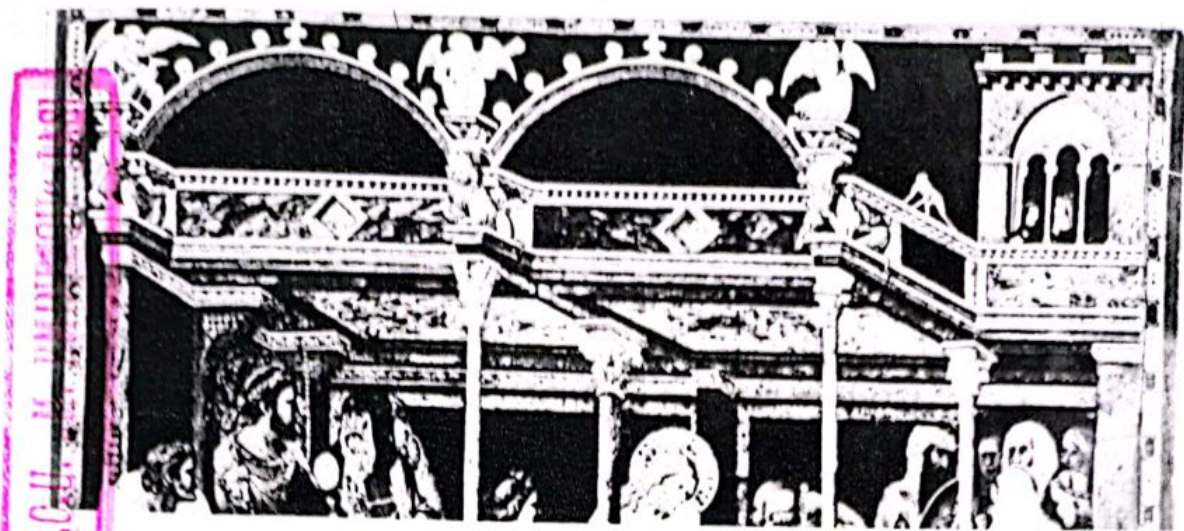
105. Pietro Lorenzetti (atelierul), Cina cea de Taină, Assisi, S. Francesco (biserica inferioară), probabil între 1320 și 1330



106. Nicolo Pisano, Pisa, Amvon în Baptisteriu, c. 1260

107. Giotto, Nașterea Fecioarei, Padova, Capela Arena (detaliu), c. 1305





108. Pietro Lorenzetti (atelierul), Biciuirea lui Hristos (detaliu), Assisi, S. Francesco (biserica inferioară), 1320—1330

109. Francesco Traini, Triumful morții, Pisa, Cimitirul, c. 1350

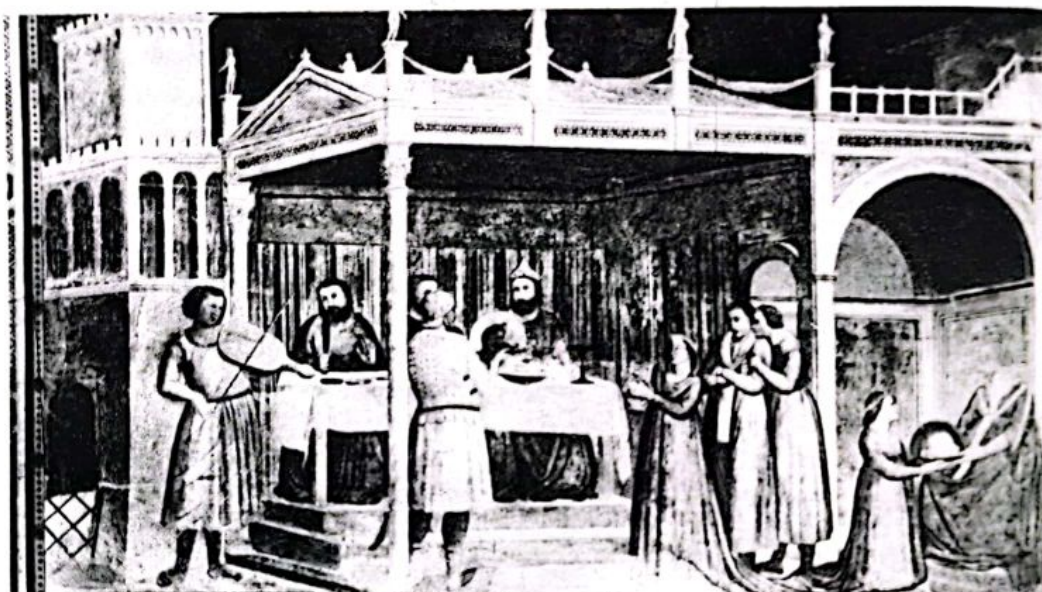


110. Pisa, Cimitirul, Sarcofag roman (refolosit pentru înmormântarea lui Gallo Agnello)



111. Florența, Catedrala, Porta della Mandorla, ancadrament, Prudența, 1391-1396

112. Ambrogio Lorenzetti, Martiriul franciscanilor în Maroc (detaliu înfățișând pe Minerva, Marte și Venus), Siena, S. Francesco, c. 1330



113. Giotto, Ospățul lui Irod, Florența, S. Croce (Capela Peruzzi), c. 1330

114. Giotto, Alegoria Justiției (detaliu înfățișând remuneratio), Padova, Capela Arena, c. 1305



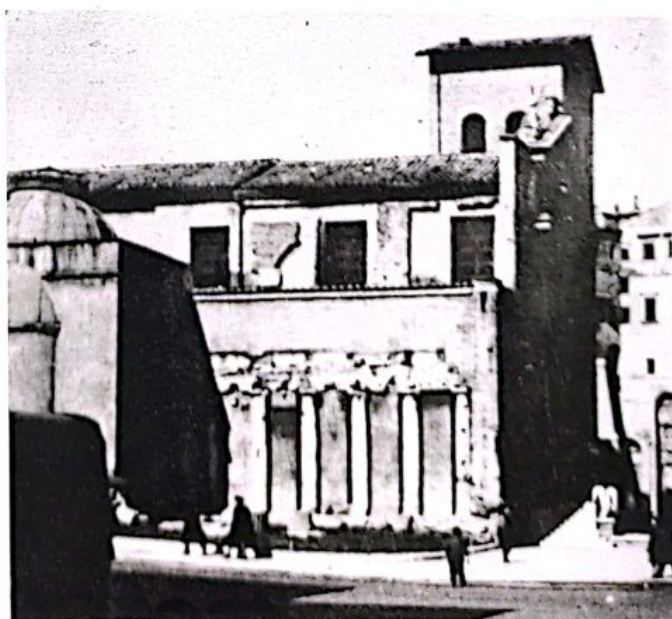
iriul franciscani-
nd pe Minerva,
ancesco, c. 1330



115. Fost la Florența, Colecția R. di Montalvo, Sarcofagul lui Mele-
agru, detaliu



116. Darmstadt, Lan-
desbibliothek, Cod.
101 (traducere italia-
nă a scrierii lui Pe-
trarca, *De viris illus-
tribus*, c. 1400), fila 19,
Asedierea unei cetăți
de către Alexandru
cel Mare



117. Roma, S. Nicola
in Carcere



118. Duccio di Buoninsegna, Plîngerea lui Hristos (detaliu), Siena, Opera del Duomo, 1308—1311



119. Jean Pucelle, Plîngerea lui Hristos, New York, Metropolitan Museum (Claustre), Orele Jeannei d'Evreux, fila 82 v., 1325-1328

120. Duccio di Buoninsegna, Vestirea morții Fecioarei, Siena, Opera del Duomo, 1308—1311



121. Jean Pucelle, Bu-navestire, același manuscris ca în fig. 119, fila 16



122. Jean Bondol (?), Patru scene din copilăria lui Isus, Haga, Muzeul Meermano-Westreenianum, MS. 10. B. 23 (*Bible Historiale* a lui Carol al V-lea, datată 1371), fila 467

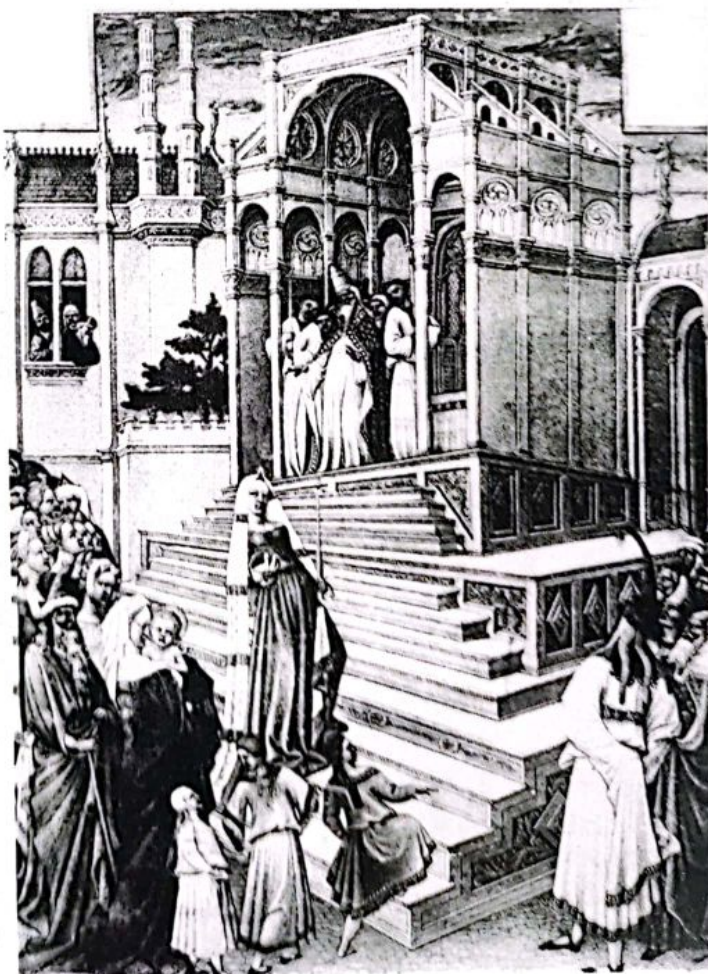


123. Jean Bondol, Portretul lui Carol al V-lea, același manuscris ca în fig. 122, fila 2

124. Jacquemart de Hesdin (?), Fuga în Egipt, Bruxelles, Bibliothèque Royale, MS. 11060/61 (Cartea Orelor ducelui de Berry, înainte de 1402), fila 106



125. Frații Limbourg, Înălțarea lui Hristos, Chantilly, Musée Condé (Très Riches Heures du Duc de Berry, 1413-1416), fila 54 v.

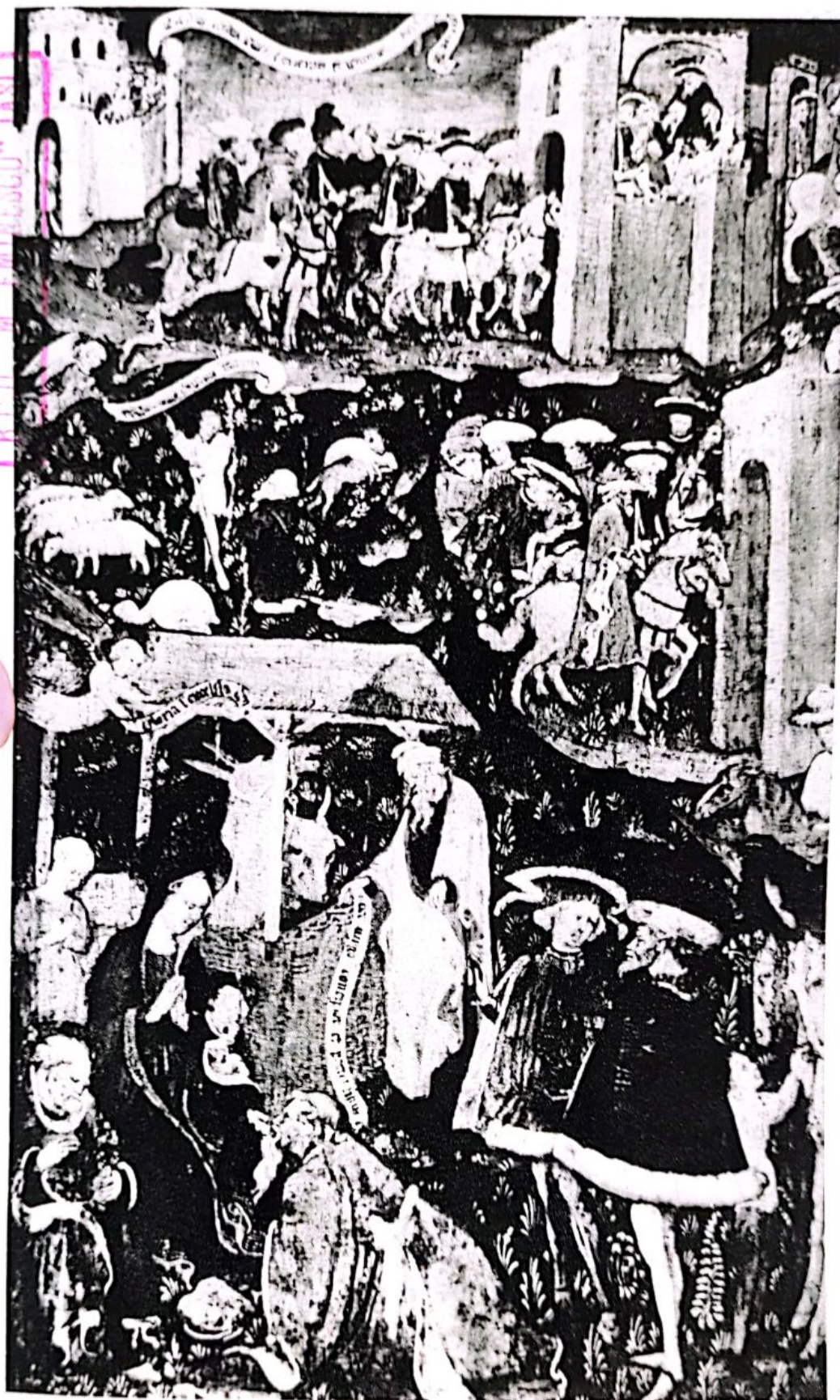




126. Maître des Heures du Maréchal de Boucicaut, Regele Carol al VI-lea conversind cu Pierre Salmon, Geneva, Bibliothèque Publique et Universitaire, MS. fr. 165 (*Dialogues de Pierre Salmon*, 1411-1412), fila 4

127. Maître des Heures du Maréchal de Boucicaut, Vestirea păstorilor, Paris, Musée Jacquemart-André (Orele marelui de Boucicaut, această pagină c. 1410), fila 79 v





128. Maestru din Nordul Italiei, Închinarea Magilor, c. 1410, New York, Messrs. Rosenberg and Stiebel



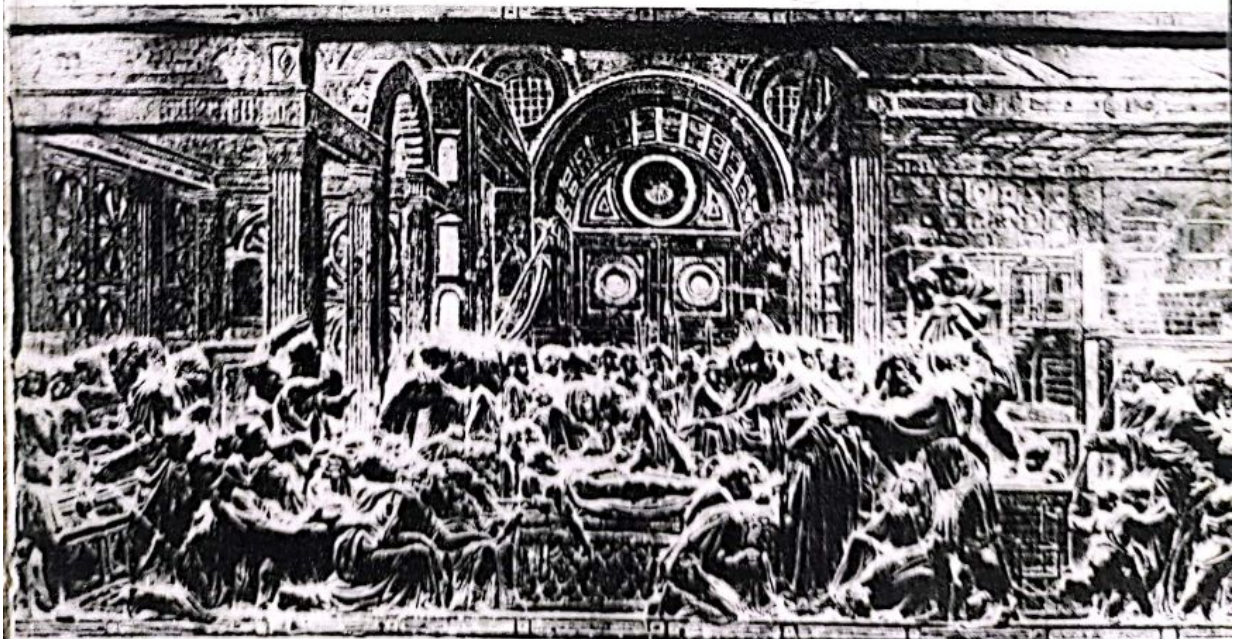
129. Masaccio, Trei-mea, Florența, S. M. Novella, probabil între 1425 și 1427



130. Masaccio, Madonna, Londra, National Gallery, 1426 (reprodusă prin bunăvoința Administratorilor Galeriei Naționale, Londra)



131 a. b Donatello.
Așa-numitul «Atys-
Amorino» (interpre-
tat aici ca «Timpul în
chip de copil vesel
dând cu zarul»), Flo-
rența, Museo Nazio-
nale, c. 1440



132. Donatello, Inima zgîrcitului, Padova, S. Antonio, pe la 1450

133. Apollonio di Giovanni, Scenă din *Eneida* (parte frontală de cassone, detaliu), New Haven (Conn.), Yale University Art Gallery, c. 1460 (reprodusă prin bunăvoința Galeriei de Artă a Universității Yale)



134. Andrea del Castagno, David, Washington (D.C.), National Gallery of Art, pe la 1455 (reprodus prin bunăvoința Galeriei Naționale de Artă, Colecția Widener)

135. Andrea Mantegna, Osîndirea Sfîntului Iacob, Padova, Biserica Eremitani (distrușă), pe la 1455

136. Maestru florentin, Răpirea Elenei (desen în peniță din «Cronica florentină ilustrată», c. 1460), Londra, British Museum



137. Antonio Pollaiuolo, Hercule luptînd cu Hidra, Florența, Uffizi, probabil 1465-1470



138. Piero di Cosimo,
Găsirea lui Vulcan,
Hartford (Conn.),
Wadsworth Athe-
neum, c. 1485-1490



139. Piero di Cosimo,
Vulcan, ajutat de Eol,
ca învățător al ome-
nirii, Ottawa, Natio-
nal Gallery, c. 1485-
1490 (reprodus prin
bunăvoința Galeriei
Naționale, Ottawa)



140. Piero di Cosimo,
detaliu al fig. 139





141. Piero di Cosimo.
Descoperirea Mierei,
Worcester (Mass.),
Worcester Art Mu-
seum, c. 1498

B.C.U.



142 a, b. Piero di Co-
simo, detalii din
fig. 141

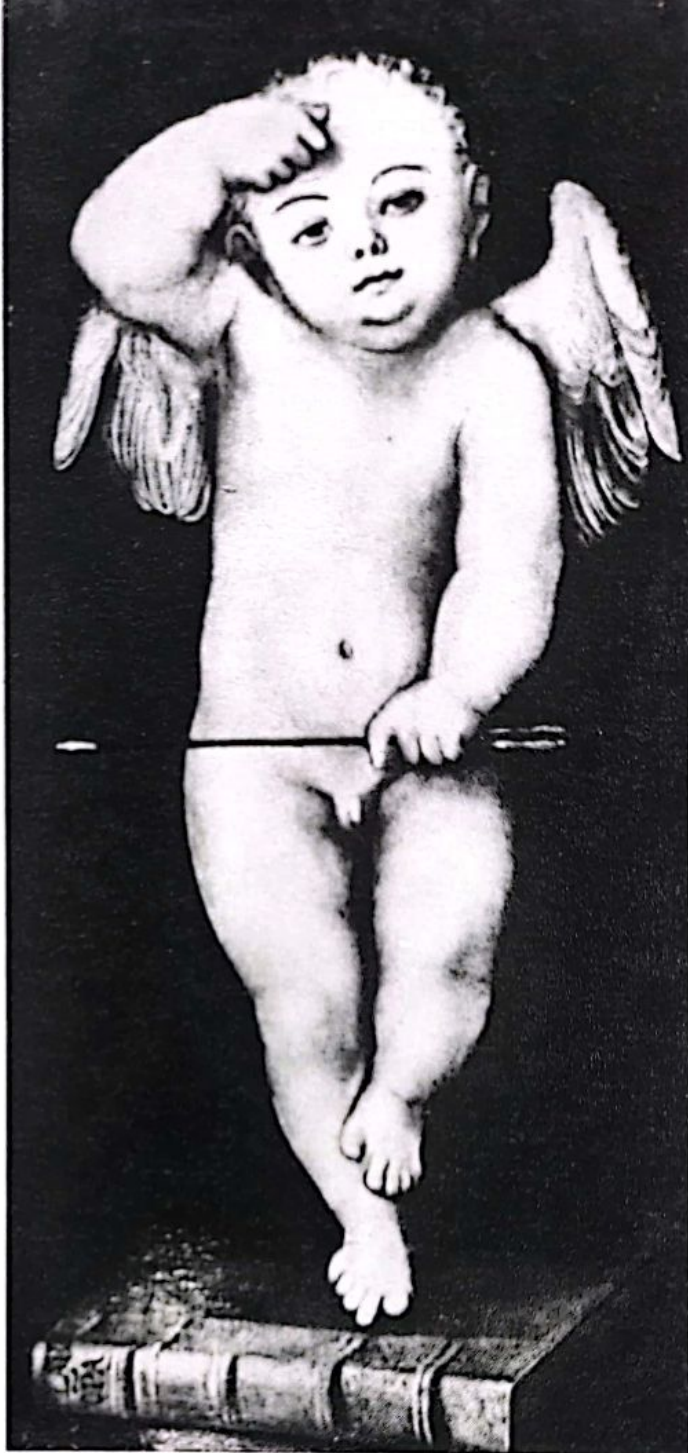


143. Maestru florentin, Bustul unui tînăr (atribuit de unii lui Donatello), Florența, Museo Nazionale, probabil 1470-1475



144. Maerten van Heemskerck, Sf. Luca făcînd portretul Fecioarei. Haarlem, Muzeul Frans Hals, datat 1532

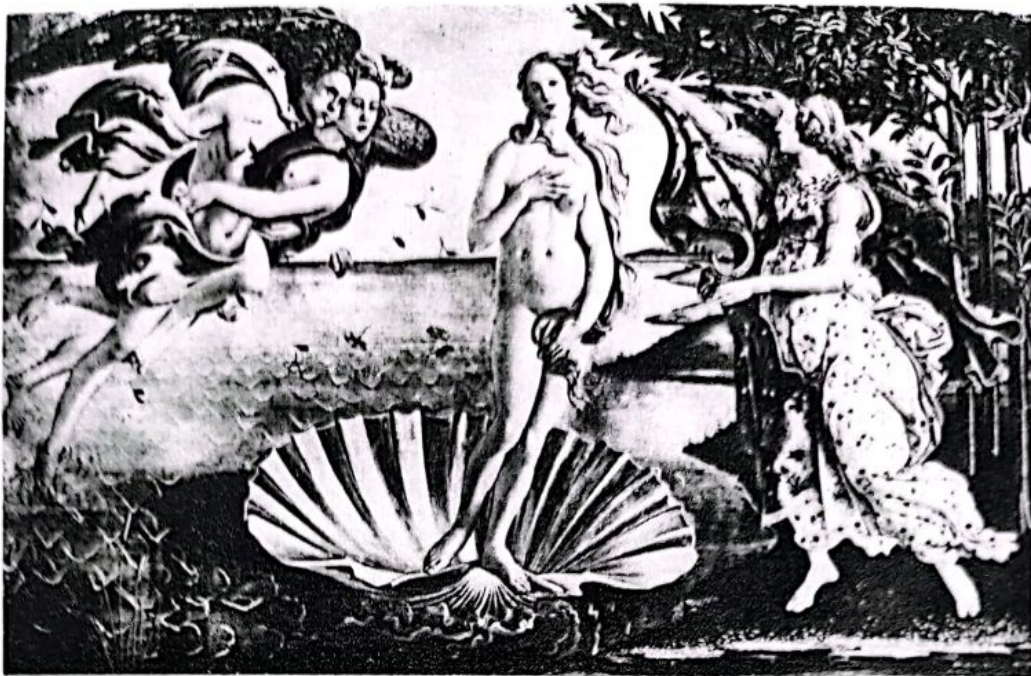
BIBLIOTHECA MUSEI
PHILADELPHIAE



145. Lucas Cranach cel Bătrîn, Cupidon dezlegîndu-se la ochi, Philadelphia, Pennsylvania Museum of Art, c. 1525-1530



146. Nicolas Béatrizet după Baccio Bandinelli, Lupta dintre Voluptate și Rațiune, gravura B. 44, datată 1545



147. Sandro Botticelli, Nașterea Venerei, Florența, Uffizi, c. 1480

148. Sandro Botticelli, Tărîmul Venerei («La Primavera»), Florența Uffizi, pe la 1478



149. Sandro Botticelli, Calomnia lui Apelles, Florența, Uffizi, c. 1485



150. Filippino Lippi, Erato («Alegoria Muzicli»), Berlin, Kaiser Friedrich Museum, c. 1500

151. Lisip (după), Cupidon înstrunîndu-și arcul, Roma, Musee Capitolino



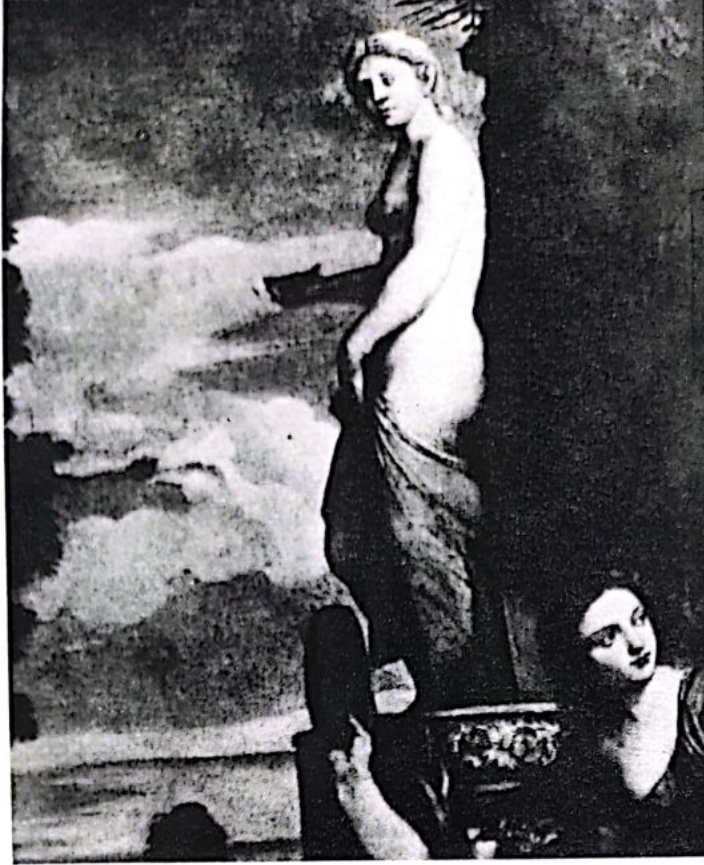
152. Marcantonio Raimondi, Parnasul (după Rafael), gravura B. 247



153. Rafael, Parnasul (detaliu), Roma, Vatican, 1509—1511

154. Rafael, Școala din Atena, Roma, Vatican, 1509—1511





155. Tițian, Sărbătoria Venerei (detaliu), Madrid, Prado



156. Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Pal. lat. 1370 (tratate astrologice miscelane scrise în Germania pe la mijlocul secolului al XV-lea), fila 97 v., Marte

an anghelului iudeus narați nora iudeului
celar. . .



157. Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Pal. lat. 291 (Hrabanus Maurus, *De universo*, copie germană, dată 1425, după un manuscris carolingian), fila 190, Saturn, lupiter, Ianus, Neptun

ții Capelei Sixtine, a mormintului lui Iuliu al II-lea, a Capelei Medici și a desenelor dedicate lui Cavalieri, a frescelor lui Rafael din „Stanza della Segnatura“ și Villa Farnesina, vor constitui, prin urmare, obiect de dezbatere cât vor exista istorici de artă pe lume, ceea ce ne temem că este adevărat și despre cele două faimoase compoziții care, dacă e cazul, pot pretinde că reflectă atitudinea celui mai intim dintre prietenii și discipolii lui Ficino: *Nașterea Venerei* și *Primăvara* de Botticelli.

Numărul cărților și eseurilor consacrate exegezei acestor două tablouri este imens⁷⁷. Dar e semnificativ că — aplicînd judicios „briciul lui Occam“ — cele mai serioase interpretări se dovedesc a fi mai degrabă complementare decît reciproc exclusive: e unul din farmecele spiritului care domina Florența Medicilor faptul că „il reprend son bien où il le trouve“.

După studiul fundamental al lui Warburg, publicat prima oară în 1893⁷⁸, nu ne mai putem îndoi că Venus este eroina nu doar a pînzei care-i zugrăvește ieșirea din mare, ci și a panoului de mai mari dimensiuni — „dimostrando la Primavera“, după cum se exprimă Vasari — care înfățișează blînda ei cîrmuire pe pămînt; că influența directă a sculpturii clasice se limitează la figura Primăverii din *Primavera* — figură ce derivă dintr-o statuie de la Uffizi care, după cum se admite în general azi, personifică acest anotimp⁷⁹ — și la figura centrală din *Nașterea Venerei*, o *Venus Pudica* autentică semănînd îndeaproape cu faimoasa *Venus Medici*⁸⁰; și că ceea ce s-a putut numi scenariul ambelor compoziții e determinat în bună măsură de parafrazele găsite în *Giostra* lui Poliziano, poem scris pentru celebrarea unui faimos turnir susținut de Giuliano de' Medici în 1475, lăsat neterminat după asasinarea lui Giuliano în 1478, și înțesat cu reminiscențe clasice mergînd de la Imnurile homerice pînă la Ovidiu, Horațiu, Tibullus și, în primul rînd, Lucrețiu.

Singura diferență dintre *Nașterea Venerei* de Botticelli și descrierea lui Poliziano este că nu-

mărul *Horae*-lor sau Anotimpurilor, care o întâmpină pe țărnam și-o îmbracă pe zeița nou-născută, a fost redus de la treila unul: anotimpul 'Primăverii, „cinctum florente corona“⁸¹. Dar această unică abatere este lesne explicabilă prin afinitatea specială bănuită a fi existat dintotdeauna între zeița Dragostei și anotimpul Primăverii: „Vere Venus gaudet florentibus aurea seris“ („Primăvara Venus se desfătă cu înflorite cununi“), după cum un tetrastih pedestru, dar foarte popular, atribuit lui Euphorbius, rezumă impresionantul început al poemului lui Lucrețiu *De rerum natura*⁸². *Hora* Primăverii a monopolizat pe bună dreptate o funcție în mod normal colectivă⁸³.

Aceasta ne duce la a doua compoziție faimoasă a lui Botticelli, *Primavera* (fig. 148). Și ea se bazează mai ales pe Poliziano. Atît în *Giostra* cît și în pastorală ceva mai tîrzie, *Rusticus* (care face parte din *Sylvae*-le sale și a fost publicată în 1483), el descrie „împărăția (*regno*) Venerei“. Dezvoltînd cu abilitate patru versuri din Lucrețiu și două versuri și jumătate din Horațiu, el enumeră toate elementele care își joacă rolul în tabloul lui Botticelli: Venus; Cupidon; Primăvara (*la lieta Primavera*); Flora „primindu-și cu sărutări de bun-venit soțul iubitor“, adică Zefirul; și Grațiile dansînd⁸⁴. Chiar faptul oarecum neobișnuit că săgeata de aur a lui Cupidon are limbi de foc poate fi explicat prin *Giostra*: atît de vajnic își întinde Cupidon arcul, spune Poliziano, încît „cu stînga-atinge aurul în flăcări/ și sînul drept cu coarda și-l atinge“ („la man sinistra con l'oro focoso, / la destra poppa con la corda tocca“)⁸⁵. Singura figură nejustificată de Poliziano e cea a lui Mercur, dar din însăși prezența și comportarea lui putem deduce prezența și ponderea unei semnificații „metaliterale“ în compoziția lui Botticelli.

Mercur aparține, e drept, Grațiilor, în asemenea măsură, încît a fost considerat drept „conducătorul“ (*ἡγεμὼν*) lor în Antichitatea clasică⁸⁶, apărînd ea atare în mai multe reliefuri⁸⁷. În *Pri-* 218

mavera lui Botticelli însă el joacă un rol cu totul diferit. Departe de a „conduce“ Grațiile, el le întoarce spatele, cu cotul stîng îndreptat spre ele într-un gest de indiferență studiată. Se izolează aproape disprețuitor de tot ceea ce ele, zeițele Iubirii, Primăverii și Frumuseții, pot oferi: privind în sus, el își ridică brațul drept și încearcă să împrăstie cu caduceul fuioarele de ceață — nu nori adevărați — care atîrnă de vîrfurile portocalilor⁸⁸.

Ținînd seama de flexibilitatea aproape nelimitată a doctrinei neoplatonice — fără a uita însă faptul că, așa cum spune Henry James, „gazda fidelă“ a unui „gînd fericit“ este „cu totul la discreția propriei sale minți“ — putem accepta astfel *Giostra* lui Poliziano, plus *Sylvae*-le lui și izvoarele clasice ale amîndurora, ca fiind „textul de bază“ al *Primăverii* lui Botticelli⁸⁹, admitînd totuși toate implicațiile metaliterale, chiar de o natură aparent contradictorie, cîte ni se par adecvate.

Poliziano nu era mai puțin receptiv la ideile platonizante decît Ficino la epicureism⁹⁰, și s-ar putea ca în mintea unui contemporan cultivat, pictura lui Botticelli să fi evocat toate ideile de sărbători ale lunii mai, alaiuri cavalierești, tablouri vivante mitologice și rituri ale fertilității, pe care le evocă în mintea d-lui Francastel. Dar pentru un asemenea contemporan, conceptul unei „*Vénus Génératrice*“ lucrețiene⁹¹ ar fi fost departe de a fi incompatibilă cu acela de *Venus-Humanitas* elogiat în scrisoarea lui Ficino *Prospera in fato* ca o „nimfă de obîrșie cerească, iubită de Dumnezeu mult deasupra celorlalte“ și călduros recomandată ca logodnică tînărului adresant — nimeni altul decît Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, însuși destinatarul *Primăverii*⁹². Și faptul că în tabloul lui Botticelli ea pare — și poate să și fie — gravidă⁹³ nu invalidează observația că postura, gestică și draperia ei urmează un tipar bine statornicit, asociat în mod tradițional cu Bunavestire⁹⁴ — o *Typen-Übertragung* care, dacă s-ar accepta egalitatea

ficiniană Venus = *humanitas*, ar putea fi chiar justificat pe temeiuri teologice. „Binecuvîntata Fecioară“, spune Toma din Aquino, „este numită mama lui Dumnezeu deoarece, în raport cu o Persoană ce are atât o natură divină cît și una umană, îi este mamă în ceea ce ține de umanitatea lui“⁹⁵.

Eu unul nu aș tăgădui nici faptul că *Nașterea Venerei*, deși întemeiată pe parafraza directă a lui Poliziano după *Imnul homeric*, ar putea să le fi apărut oamenilor Renașterii atât ca o evocare cît și ca o împlinire a coplesitoarelor emoții, nostalgia „renașterii“⁹⁶; și că configurația grupului alcătuit din *Anadyomene* și *Hora Primăverii* care o slujește comportă — morfologic vorbind și, prin implicație, *spiritualiter* — aceeași relație cu botezul lui Hristos ca și Venus din *Primăvera* cu Maria primind Bunavestire⁹⁷.

Ceea ce aș dori să accentuez însă este că critica de ultimă oră — tinzînd fie să separe *Primăvara* de *Nașterea Venerei*, fie, dimpotrivă, să lărgască discuția astfel încît să includă și alte compoziții, produse parțial, după cum se poate demonstra, pentru cu totul alți patroni, ca seria de fresce din Villa Lemmi, *Marte și Venus* de la National Gallery și *Minerva și Centaurul* de la Uffizi⁹⁸ — a pierdut oarecum din vedere legătura aparte care unește *Primăvara*, și numai ea, cu *Nașterea Venerei*, și numai cu ea — o legătură care, abstracție făcînd de toate afinitățile tematice și psihologice, izolează aceste două tablouri de celelalte „Mitologii“ ale lui Botticelli. *Marte și Venus* de la Londra a fost executată, probabil, ca tablou nupțial, pentru un membru al familiei Vespucci⁹⁹; Villa Lemmi aparținea familiei Tornabuoni; iar amplasarea originală a *Minervei și Centaurului* — comandat, fără îndoială, de un Medici, dar fără a se ști care — nu poate fi stabilită¹⁰⁰. Despre *Primăvara* și *Nașterea Venerei* știm însă că ambele au fost executate pentru acel tînăr tiz și văr de-al doilea al lui Lorenzo Magnificul, Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, pomenit mai sus ca adresant al scrisorii lui Ficino Pros-

*pera in fato*¹⁰¹; că ambele au slujit pentru a decora Villa di Castello (cumpărată pentru „Laurentius Minor“, așa cum i se adresează Ficino în 1447), unde încă mai erau admirate de Vasari; și că descrierea lui Vasari dă impresia că ele erau privite, dacă nu ca pandante în înțelesul tehnic al cuvântului, cel puțin ca niște compoziții corelative, cerînd să fie văzute și interpretate ca o pereche¹⁰².

„La Castello, o vilă a ducelui Cosimo“, spune Vasari, „se află două tablouri narative, unul cu nașterea Venerei, înfățișînd zefirii și adierile acelea de vînt ce-o împing spre țărm în mijlocul cîtorva amorași, iar celălalt tot o Veneră, pe care Grațiile o împodobesc cu flori, închipuind astfel Primăvara“¹⁰³.

În ciuda impreciziei sale — sau, mai degrabă, tocmai datorită impreciziei sale — această scurtă descriere este revelatoare. Aflăm din ea, întîi, că Vasari, relativ indiferent față de problemele de iconografie și neriscînd niciodată o interpretare proprie, încă mai știa — sau, mai probabil, i se spusese — că eroina reală a tabloului care îi fusese prezentat ca o alegorie a primăverii era, ca și cea a contrapărții lui, Venus; și, apoi, că cele două compoziții se amalgamaseră în asemenea măsură în mintea lui, încît a transferat Cupidonul din *Primăvera* în *Nașterea Venerei* (pluralizîndu-l totodată) și, pe de altă parte, a transferat acțiunea de împodobire cu flori a zeiței de la Zefirii din *Nașterea Venerei* la Grațiile mulțumite de sine din *Primăvera*.

Odată ce ne reprezentăm această corespondență interioară și exterioară dintre cele două tablouri, nu putem să nu vedem însemnătatea altui fapt, atît de simplu și de evident, încît a fost aproape trecut cu vederea de interpreții erudiți: faptul că zeița iubirii, ocupînd poziția centrală în ambele compoziții, este goală în *Nașterea Venerei* și cuviincios drapată în *Primăvera*. Acest contrast ne duce cu gîndul la deosebirea dintre cele două statui ale Venerei executate de către Praxitele, dintre care cea goală, refuzată de locuitorii insulei Chios și înlocuită cu una drapată, a

devenit gloria Cnidului; diferența dintre cele „două Venere, una drapată, cealaltă goală” („doi Veneri, una vestida, laltă nuda”) pe care lui Mantegna i s-a cerut să le includă în *Porțile lui Comus*; antiteza dintre „Fericirea veșnică” (*Felicită Eterna*, goală, șezînd pe firmamentul înstelat și ținînd în mînă o „flacăra de foc”) și „Fericirea trecătoare” (*Felicită Breve*, îmbrăcată în veșminte bogate, strălucind de giuvaeruri și echipată cu un vas plin de nestemate și monede) din *Iconologia* lui Ripa; și superioritatea Frumuseții neîmpodobite (*Beltă disornata*) față de Frumusețea împodobită (*Beltă ornata*) pe care Scipione Francucci, cel mai vechi comentator al acestei picturi de faimă universală, credea că le găsește exprimate în *Iubirea sacră și profană* a lui Tițian — pe scurt, preocuparea familiară, iar în Renaștere aproape obsesivă, pentru ierarhia care guvernează sferele corelate ale Dragostei și Frumuseții¹⁰⁴.

Pentru Ficino, ca pentru orice bun platonician, *Amor divinus*, iubirea divină sau transcendentă, era, reamintim, incomparabil superioară lui *Amor humanus*, dragostea omenească sau naturală; totuși le considera pe amîndouă la fel de vrednice de respect, mai ales în comparație cu *Amor ferinus*, pasiunea irațională și, prin urmare, subumană¹⁰⁵. Și el, asemeni lui Platon și Plotin, explica acest aparent paradox pe temeuri atît genealogice cît și etimologice: cele două genuri de iubire acceptabile au mame diferite care, deși pomenite ca *duae Veneres*, *duplex Venus* sau chiar *geminæ Veneres* („Venerele gemene”)¹⁰⁶, sînt de origine diferită.

Amor divinus este fiul Venerei cerești (*Venus coelestis*) care s-a născut în chip miraculos cînd organele genitale ale lui Uranus, zeul cerului, au fost aruncate în mare. Ea nu are, așadar, mamă — ceea ce înseamnă, dată fiind presupusa conexiune dintre cuvintele *mater* și *materia*, că ea sălășluiește în sfera Spiritului, imens depărtată de cea a Materiei. Dragostea zămislită de ea dă posibilitate puterilor contemplative să ia în posesiune fru-

mușetea divină într-un act de pură cunoaștere: „ad divinam cogitandam pulchritudinem“, ca să cităm elocventa frază a lui Ficino.

Amor humanus, dimpotrivă, e fiul Venerei „de rînd“ sau naturale (*Venus vulgaris*, epitet utilizat aici fără implicații peiorative), care era fiica lui Zeus și a Dionei (adică Iupiter și Iunona). Deci și ea este de obîrșie divină, provenind însă din părinți mai puțin iluștri și născută mai degrabă în mod firesc decît supranatural. Casa ei se află într-o sferă inferioară a existenței — cea a Sufletului —, iar dragostea zămislită de ea dă posibilitate facultăților noastre imaginative și senzoriale să perceapă și să producă frumusețe în lumea materială, perceptibilă. Ambele genuri de iubire sînt, prin urmare, „onorabile și lăudabile, deși în grade diferite“; și fiecare dintre cele două Venere, „ne îndeamnă să zămislăm frumusețe, dar fiecare în felul ei“¹⁰⁷.

În lumina acestei doctrine, *Nașterea Venerei* de Botticelli, înfățișînd ivirea zeiței din mare și astfel *ipso facto* proclamînd-o ca fiica fără mamă a lui Uranus, poate fi intitulată „*Venirea Venerei cerești*“, despre care putem reaminti că este *Venus din Cnidos goală*, iar nu *Venus din Chios drapată*, în care spiritul grecesc recunoaște imaginea acelei „Ἀφροδίτη Ὀυρανία“¹⁰⁸; în timp ce *Primavera* poate fi intitulată „*Împărăția Venerei naturale*“ — denumire ce face cu puțință identificarea eroinei, însărcinate sau nu, atît cu *Venus Genetrix* a lui Lucrețiu cît și cu *Humanitas* a lui Ficino¹⁰⁹.

Această formulare concordă, cred eu, și cu comportarea acelor figuri care apar și în *Nașterea Venerei*, și în *Primăvara*: *Hora* Primăverii și Zefirul. În *Nașterea Venerei* — mai curînd teofanie decît serbare — *Primăvara* e distribuită în rolul modest al unei slujitoare oferindu-i respectuos *Anadyomenei* un veșmînt brodat cu flori; iar Zefirul, plutind în văzduh îmbrățișat drăgăstos de o însoțitoare mai gingașă, e pe de-a-ntregul absorbit de misiunea sa de „aduce scoica la mal“ în timp ce presară flori. În *Primăvara* — mai cu-

rind sărbătoare decît teofanie — *Hora* Primăverii apare sub chipul unei vizitatoare grațioase și demne, pe cînd Zefirul, năpustindu-se către pămînt în loc de a rămîne în cer, apare ca iubitul inflăcărat al Florei. Și dacă interpretăm tema *Primăverii* ca împărăția Venerei naturale în opoziție cu venirea Venerei celeste, putem înțelege prezența și conduita acelui personaj straniu și intrus, Mercur.

Nu avem nevoie de scrisoarea lui Ficino *Prospera in fato* (deși mărturia ei este foarte binevenită în contextul nostru) pentru a afla că Mercur — acel "Ερμῆς λόγιος" al grecilor — semnifică Rațiunea¹¹⁰. Or, rațiunea discursivă diferă de spiritul contemplativ prin aceea că nu are acces direct la sfera Venerei cerești; dar de imaginație și de percepția senzorială diferă prin aceea că nu este implicat în acțiunile Venerei naturale sau le este chiar ostil. Rațiunea e, prin definiție, atît dedesubtul suprarăționalului cît și deasupra infrarăționalului. Astfel Mercur al lui Botticelli ar părea să simbolizeze limitele ca și posibilitățile rațiunii umane — „simpla rațiune umană”, cum ar spune un neoplatonic¹¹¹. Invulnerabil la săgeata învăpăiată a lui Cupidon și întorcînd spatele nu numai dansului Grațiilor, darurilor înmiresmate ale Primăverii și mîngîierilor Zefirului și ale Florei, ci și Venerei înseși, el poate risipi, dar nu transcende ceața care întunecă „facultățile inferioare” ale sufletului: putem spune că exprimă demnitatea, dar și singurătatea unicei forțe psihologice care este exclusă dintre hotarele lui *Amor divinus* și se autoexclue dintre cele ale lui *Amor humanus*.

VIII

Privind în urmă, putem spune că însăși profunzimea cu care *Quattrocento*-ul italian a absorbit influența Antichității clasice face aproape cu neputință caracterizarea acestei influențe în termeni generali. La toți maeștrii semnificativi 224

— uneori chiar în opere produse de unul și același maestru în perioade sau scopuri diferite — găsim, ca să transpunem o frază faimoasă a lui Paolo Giovio din umanismul secolului al XV-lea în arta aceluiași secol, un efort hotărît de a dezvolta o latinitate care, deși întemeiată pe cea mai bogată erudiție cu putință, ar dezvălui „geniul lor natural” și „ar purta pecetea inconfundibilă a propriilor lor spirite”¹¹².

Mantegna, probabil mai deplin familiarizat cu monumentele clasice decât oricare altul dintre contemporanii săi, a lucrat după izvoare literare ca și după marmuri, monede și medalii romane, iar în tratarea temelor clasice sau așa-zis clasice, intențiile lui au variat de la reconstituirea arheologică — arheologică chiar când se străduia să redea un subiect ca Triumful lui Caesar *vivis et spirantibus imaginibus* („în figuri vii și respirînde”) ¹¹³ — pînă la moralizarea alegorică și la o încercare de a reînvia deopotrivă pasiunea dionisiacă și seninătatea apolinică. Eforturile lui Piero di Cosimo de a împrumuta expresie concretă teoriilor evoluționiste ale lui Vitruviu și Lucrețiu și spiritului festiv al *Fastelor* lui Ovidiu a produs un univers fantastic în virtutea literalității înseși cu care a urmat textele clasice. *Sacrosancta vetustas* văzută cu ochii venețienilor ne apare ca o țară de basm, mai fericită, dar nu mai puțin depărtată decât Arcadia evocată în *Împărăția lui Pan* de Signorelli. Iar strădania lui Botticelli de a acorda cuvenita prețuire transcendentismului neoplatonic a dus la o etericitate voluptuoasă sau la o eterică voluptate care a fost, și este, deliciul spiritului preraphaelit; putem lesne înțelege de ce el, și nu Piero di Cosimo, s-a abandonat lui Savonarola.

În aproape întreaga artă quattrocentistă din a doua jumătate a secolului putem observa însă o anume tensiune sau stînjeneală în măsura în care e vorba de raportul dintre ea și arta Antichității o stînjeneală produsă de efecte auxiliare ale însuși leacului care ușurase condițiile predominante anterior. Pînă pe la 1450-1460, ne amin-

tim, a existat o discrepanță stilistică între o ambianță arhitecturală și decorativă revăzută conform etaloanelor clasice și figurile dominate de tradiții și influențe neclasice. Odată ce s-a făcut încercarea de a aplica *maniera antica* și la figuri, avea să se ivească neapărat o altă dilemă.

621 | Când Mantegna aspira către o restaurare multilaterală a lumii clasice pe baza vestigiilor ei vizibile și tangibile, se expunea riscului — nu totdeauna evitat — de a prefăce „figurile vii și respirînde” în statui în loc de a transmite statuiilor sufletul vieții; și e de înțeles că rigiditatea lui putea produce un soi de contrarevoluție chiar în el însuși, pentru a nu-l mai pomeni pe un adept atît de pasionat cum i-a fost Cosimo Tura.

Cînd, pe de altă parte, ambițiile unui pictor se limitau la însușirea unor modele clasice specifice, el era confruntat cu problema de a nu permite unor atare împrumuturi să dea impresia de intruziuni alogene. Trebuia găsit un numitor comun între motivele recent asimilate din arta Antichității și vocabularul tradițional; și de vreme ce, după cum s-a văzut, selecția motivelor clasice tindea să fie hotărîtă mai degrabă de o căutare a stimulării emoționale în formă și expresie decît de ceea ce Winckelmann avea să numească „simplitate nobilă și măreție liniștită”, acest numitor comun a fost găsit în supraindensificarea mișcării liniare și în supracomplicarea tiparelor compoziționale — inclusiv elementele arhitecturale și decorative (fig. noastră 149) — ce par să anticipeze „manierismul” artei de la jumătatea secolului al XVI-lea. Nu e o întîmplare că tocmai aici maștrii pe care Warburgi-a cuprins sub denumirea de campioni ai *klassischer Idealstil*-ului — maștri ca Pollaiuolo, Botticelli și Filippino Lippi — au fost, în același timp, principalii reprezentanți a ceea ce avea să fie caracterizat, și poate nu prea exact, de o generație mai tînără de cercetători ca stil „neogotic”¹¹⁴.

Caracteristic pentru Renașterea matură — sau, în terminologia lui Wölfflin, *klassische Renaissance* — este că a izbutit atît să unifice cît și să

stabilizeze atitudinea față de arta Antichității: neconcordanța dintre restaurarea multilaterală și însușirea fragmentară s-a rezolvat prin ceea ce s-ar putea numi o absorbție totală. În lucrările despre care s-ar putea spune că exemplifică Renașterea matură sau *klassische* sub o formă chimică pură — atât de puține ca număr, încât pînă și cei care cred în realitatea Renașterii ca atare sînt înclinați să aibă oarecare dubii în ceea ce privește realitatea fazei sale culminante — întrebarea dacă un motiv dat e derivat dintr-un model clasic, copiat din viață, sugerat de impresia unei opere de artă contemporane sau născut în imaginația artistului devine irelevantă¹¹⁵. Rafael a putut produce una dintre cele mai frumoase figuri ale sale, muza Euterpe (sau Caliope?) șezînd rezemată alături de Apolo în *Parnasul* său (fig. 153), prin combinarea Ariadnei de la Vatican cu *Adam* al lui Michelangelo într-un asemenea mod încît nimeni altcineva decît un istoric de artă nu și-ar da seama de obîrșia dublă a ceea ce apare ca o entitate perfect unificată¹¹⁶. Iar umanitatea exaltată a unor figuri ca aceasta — indiferent dacă sînt invenții libere, „variațiuni pe o temă“ sau chiar portrete — își găsește la fel de bine locul în arhitectura inspirată de Bramante a *Școlii din Atena* (fig. 154), ca și în mijlocul laurilor de pe Muntele Parnas.

O altă discrepanță, observabilă tot în arta *Quattrocento*-ului, topită, și ea, în scurta izbucnire de flacără și lumină care a fost Renașterea matură: discrepanța dintre motivele derivate din tradiția verbală și din cea vizuală. Iar *Parnasul* lui Rafael, la care ne-a condus discuția noastră, ne oferă șansa de a observa acest fenomen în cîmpul restrîns și oarecum esoteric, dar cu atât mai interesant, a ceea ce italienii numesc *Archeologia musicale*, studiul instrumentelor muzicale și al reprezentării lor în artă.

După cum în mod strălucit a demonstrat Emanuel Winternitz¹¹⁷, Renașterea a avut de înfruntat o problemă creată de ea însăși, necunoscută
227 Evului Mediu, și care căpătase un caracter cva-

sitchnologic în reprezentațiile teatrale și în spectacolele publice: cînd teme ca „Fabula lui Orfeu” sau „Fabula lui Cephalos și Procris” au devenit subiecte de piese, iar triumfurile romane au fost puse din nou în scenă pe străzi, a fost necesar să se facă o încercare de a inventa instrumente muzicale al căror aspect să se armonizeze cu costumele și decorurile *all'antica*, tocmai pentru că efectele sonore produse de lirele și flautele clasice autentice ar fi fost incompatibile cu exigențele muzicii renascentiste.

Această problemă a fost rezolvată, pare-se, în practică (afară de cazurile cînd persoanele răspunzătoare acceptau să se împace cu un anacronism calificat), ascunzîndu-i pe muzicienii reali de vederea publicului, în timp ce instrumentele expuse pe scenă erau machete plăsmuite cu mai multă sau mai puțină imaginație pe baza descrierilor găsite în literatura clasică; și aceeași metodă a fost aplicată — uneori poate sub influența directă a unor asemenea „accesorii” — și de către pictorii din *Quattrocento*.

Ca să dăm un exemplu deosebit de elocvent: în *Alegoria Muzicii* de la Berlin a lui Filippino Lippi (fig. 150), figura principală — de fapt menită s-o reprezinte pe muza Erato¹¹⁸ — e unul din rarele cazuri în care acest artist fermecător a utilizat un model clasic: inversată, cu sexul schimbat și îmbrăcată elegant în veșminte amplu vălurite, Muza lui păstrează complicata atitudine de *contrapposto* din *Cupidon instrunîndu-și arcul* (Fig. 151)¹¹⁹; dar lira primitivă de la care ea își întoarce cu dispreț privirea pentru a-și consacra întreaga atenție lebedei apolinice nu seamănă, cum s-ar zice, cu nimic sub soare. Făurită dintr-un cap de cerb și, după părerea experților, incapabilă să producă vreun sunet muzical¹²⁰, această liră pare absolut fantezistă; dar această impresie se datorează, după cum spuneam despre Piero di Cosimo, exclusiv literalității lui Filippino. Cu excepția faptului că, în dorința de a fi cît mai inechivoc cu putință, a reprezentat un cap de cerb complet în locul unui simplu craniu, el a

ilustrat cu fidelitate malițioasă descriere a lirei lui Polifem, făcută de Doris în *Dialogi marini* ai lui Lucian: „Privește-i lira“, îi spune Doris Galateei, care e înclinată să privească cu mai multă înțelegere realizările muzicale ale nefericitului ei amoret; „este un cap de cerb lipsit de carne, cu coarnele slujind drept minere, la care a adăugat un jug și corzi, dar nici un cui, scoțînd doar sunete aspre și nearmonioase (ἀμυστὸν τὴ καὶ ἀπωδόν)“¹²¹. Pe scurt, lira lui Filippino — a cărei calitate inferioară e accentuată și de faptul că una dintre corzi e ruptă — este, ca și naiul de sub ea, un simbol al muzicii vulgare și grosolane în opoziție cu muzica rafinată și „intelectuală“. Compoziția lui poate fi caracterizată ca o variațiune deosebit de subtilă și amuzantă pe tema contrastului dintre două genuri de muzică — cea cultivată *versus* cea rustică în Antichitatea clasică, cea sacră *versus* cea păcătoasă în Evul Mediu ¹²² — care și-a găsit expresia paradigmatică în întrecerea dintre Apolo și Marsias. Rămîne însă faptul că instrumentul neverosimil al lui Filippino poate invoca sprijinul unei surse clasice de mare autoritate¹²³.

Cu totul diferită e soluția l-a care s-a ajuns în *Parnasul* lui Rafael. În versiunea preliminară, transmisă prin intermediul unei gravuri de Marcantonio (fig. 152), el l-a înzestrat pe Apolo ca și pe trei dintre Muze cu instrumente competent descrise ca „*all'antica*, dar nu autentice antice“¹²⁴ —, adică instrumente care (cu excepția naiului rustic omis în mod judicios din frescă) nu derivă nici din literatură, nici din monumentele clasice, părînd totuși profanului nebănuitor perfect compatibile cu o ambianță grecească. Înainte însă de a executa fresca propriu-zisă, Rafael se familiarizase cu binecunoscutul „Sarcofag al muzelor“ din Casa Mattei, iar pe baza acestor cunoștințe proaspăt dobîndite, el a înlocuit ceea ce Aristotel ar fi numit „imposibilul, dar probabilul“ cu autenticul, dar — după etaloanele moderne — improbabilul: a echipat figurile purtătoare de instrumente, sporite acum la patru prin inclu-

derea lui Sappho, cu instrumente exact prefigurate pe sarcofag, dar în parte la fel de bizare ca formă ca și *kithara* lui Erato opusă Euterpei-Caliopē) și *lyra* lui Sappho, făurită dintr-o carapace de broască țestoasă¹²⁵. Tocmai în culmea acestui arheologism însă, Rafael a substituit lirei neortodoxe, dar foarte convingătoare a lui Apolo, o cu totul anacronică *lira de braccia*, instrument căruia nici cei mai îndepărtați strămoși nu-i pot fi urmăriți mai departe de secolul al X-lea e.n.

Ce-i drept, o seamă de muzicologi renascențiști credeau că instrumentele cu arcuș le-ar fi fost familiare grecilor antici; dar Rafael nu se poate să nu fi știut că, în zilele lui, *lira da braccia* era foarte utilizată, pe când obiectele stranii înfățișate pe „Sarcofagul muzelor” nu erau. Modernizînd instrumentul *Musagetului* și, totodată, arhaizîndu-le pe cele ale însoțitoarelor lui, Rafael a exprimat atemporalitatea Parnasului în care își găsesc loc Dante și Petrarca, Homer și Virgiliu — întocmai cum, într-o și mai cutezătoare fuziune a trecutului clasic cu prezentul, Leonardo da Vinci, Bramante și Michelangelo aveau să-și împrumute trăsăturile marilor filosofi greci din Școala din Atena¹²⁶. Ca și scoica medievală din mîna Venerei lui Tițian (fig. 155)¹²⁷ — medievală numai pentru un iconograf profesionist — viola anacronică din mîinile acestui Apolo al lui Rafael — anacronică numai pentru un muzicolog profesionist — se poate spune că rezumă ceea ce voiam să spun vorbind despre „momentul fatalmente favorabil” cînd Renașterea a reușit să „reînvie sufletul Antichității” în loc de „a-i galvaniza și exorciza alternativ cadavrul”.

În ciuda curentului „neogotic” sau a celui „anticlasic” — care trebuie considerat nu numai ca un izvor potențial al manierismului, ci și ca un preludiu real și necesar al Renașterii mature *klassische* — *Quattrocento*-ul italian este și rămîne un *rinascimento dell'antichità*. Numărul consemnărilor arheologice ca de pildă schițele lui Fran- 230

cesco di Giorgio, „*Taccuino Senese*“ sau *Codex Escorialensis*, mai mult a sporit decât să scadă pe măsura înaintării secolului¹²⁸; iar pictorii, quattrocentiști — mai puțin decât oricare alții, după cum s-a văzut, protagoniști ai mișcării „neogotice“ — n-au pierdut nici o clipă contactul direct cu vestigiile artei clasice.

În schimb, *ars nova* din Nord poate fi descrisă ca un *nascimento senz'antichità* sau chiar ca un *nascimento incontro all'antichità*. Cu una sau două excepții posibile de semnificație pur individuală și cu caracter pur iconografic¹²⁹, influența clasică n-a afectat opera pictorilor flamanzi timpurii, iar ceea ce se aplică la pictură și la Țările de Jos se aplică, *a fortiori*, la toate celelalte arte și la întregul Nord ca totalitate.

În epoca lui Toma din Aquino și a catedralei din Beauvais, protoumanismul transalpin, ne amintim, sucombese din cauza scolasticismului, iar Protorenășterea transalpină, din cauza stilului gotic matur¹³⁰. În secolele al XIV-lea și al XV-lea s-au făcut diverse și valoroase încercări, mai ales în Franța, în Țările de Jos și în Anglia, de asimilare mai profundă și de aclimatizare a tematicii clasice: printr-o moralizare a mitologiei clasice mai net teologică, sau chiar cristologică, decât înainte vreme¹³¹; prin traducerea în limbile naționale a clasicilor greci și romani (Tit Liviu, Terențiu, Valerius Maximus, Flavius Iosephus și chiar Aristotel) și a unor scrieri recente deosebit de bogate în referințe clasice ca *De casibus* și *De claris mulieribus* ale lui Boccaccio; prin parafraze populare — amuzante, moralizante sau propagandistice — ale textelor mitologice, astrologice sau medicale. În cele din urmă, erudiția arheologică, răspîndită de produsele timpurii ale tiparului, a sfârșit prin a se vulgariza și a fi etalată în asemenea măsură, încît Erasmus din Rotterdam își putea bate joc de predicatorii care, „dacă au a vorbi despre milostenie, încep cu fluviul Nil din Egipt“ sau, „dacă vor să explice taina Crucii, pornesc de la Baal, zeul șarpe babilonian“. Putem observa chiar o nouă dezvoltare

în aceea că pretențiile tradiționale, dar pînă atunci generice, de a descinde din Grecia, din Troia și din Roma au început a fi exploatare întru gloriificarea unei anume dinastii: ordinul Lîinii de aur a fost fondat sub auspiciile îngemănate ale lui Ghedeon și Iason, iar Filip cel Bun n-a mai fost doar asemuit lui Alexandru, Scipio, Caesar și Augustus (ca și Chaucer lui Socrate, Ovidiu și Seneca), ci și considerat ca descendent al lui Hercule, care, în drum spre Spania, își făcuse timp să întemeieze dinastia burgundă în colaborare cu o domnișoară indigenă pe nume Alise¹³².

Toate acestea însă mai mult au împiedicat decît au promovat aprecierea artei și literaturii clasice dintr-un punct de vedere critic și, mai important, dintr-unul estetic. Plin pînă la refuz cu informații — sau cu dezinformații — despre mitologia, religia, istoria, obiceiurile și știința clasică („să nu subestimăm niciodată pe învățătorul burgund“, cum obișnuia să spună Aby Warburg), spiritul nordic educat al secolului al XV-lea se complăcea în familiaritatea sa cu ceea ce s-ar putea numi conținutul anecdotic al tradiției clasice, fără a regreta, și chiar fără a-și reprezenta, înstrăinarea de forma clasică. În ciuda eforturilor unor petrarchizanți *in partibus* ca Nicolas de Clamanges¹³³, resurecția unei sensibilități pentru dicțiunea clasică avea să aștepte pînă la Erasmus din Rotterdam, Guillaume Budé, Thomas Morus și Melanchthon, întocmai după cum resurecția unei sensibilități pentru proporțiile și mișcarea clasică avea să aștepte pînă la Dürer, Burgkmair, Holbein și Gossart. Fabuloasele colecții de tezaure artistice strînse de Ludovic d'Orléans, Filip cel Bun și, mai presus de toți, de ducele de Berry, nu cuprindeau încă marmuri sau bronzuri romane, ca să nu mai vorbim de mulajele de ghips după statui clasice faimoase ca acelea comandate de către Francisc I. Copiile germane din secolul al XV-lea după imaginile din *Cronograful de la 354* (fig. 156) sau din *De universo* de Hrabanus Maurus (fig. 157), deși stau mărturie sporirii interesului pentru arheologie, 232

manifestă o profundă neînțelegere a stilului clasic¹³⁴; iar când miniaturistii, pictorii, țesătorii de tapiserii și tipografi din secolul al XV-lea au încercat să reînvie zeii și eroii numai după descrieri textuale, eforturile lor apar privitorului modern încă și mai greșit îndrumate decât redările anterioare: o Tisbe din goticul matur (fig. 54) ne apare, dacă nu „autentică” măcar oarecum poetică și romantică; în timp ce o Galatee îmbrăcată într-un costum din veacul al XV-lea, mai apoape de modalitățile noastre de construcție tehnică, dar tocmai din acest motiv ciudat de învechită și dizgrațioasă ca efect (fig. 55), ne face impresia literalmente de „travestiu”.

Stilistic vorbind, așadar, se poate spune că reacția Nordului la valorile estetice ale artei clasice a devenit, în cursul secolului al XV-lea, din indiferentă, negativă — sau, în termenii comparației noastre precedente, a trecut de la „zero” la „minus”. În stadiul final al dezvoltării — marcat de un gen de blîndă osteneală (*détente*) în Franța ca și în sudul Țărilor de Jos și de un gen de turbulență sumbră („barocul gotic tîrziu”) în țările germanice — nu a mai fost posibil nici un contact direct cu arta Antichității. Cînd, în pragul secolului al XVI-lea, a venit vremea unui nou *rapprochement*, Renașterea nordică, spre deosebire de renașterile medievale, n-a mai fost capabilă să „perceapă” vestigiile artei clasice fără un ajutor din afară. Nu mai putea citi textele originale decât în traduceri moderne. Iar aceste traduceri — traduceri într-un idiom care, deși străin, ținea de limba vorbită a epocii — au fost produse în Italia¹³⁵.

Aici, spre deosebire de Nord, declinul tendințelor clasicizante din cea de-a doua jumătate a secolului al XIV-lea nu a diminuat ci, dimpotrivă, a contribuit la potențarea valorii artei clasice în ochii unei minorități de orientare umanistă: însăși înstrăinarea stilului trecentist tîrziu de stilul artei antice (ale cărei vestigii vizibile au continuat, la urma urmelor, să constituie o parte integrantă a scenei italiene) îi poțea, ba chiar

li provoca pe artiștii, erudiții și „cunoscătorii“ receptivi să compare producția contemporană cu aceea a trecutului clasic, să devină conștienți de „superioritatea“ acesteia din urmă și să transfere astfel cultul Romei datorat lui Petrarca de pe tărîmul stilului literar și al ideilor politice pe tărîmul artelor vizuale.

Cînd un prieten intim și discipol al lui Petrarca, Giovanni Dondi — poreclit „Giovanni dell'Orologio“ datorită unui foarte admirat ceasornic astronomic pe care-l construisese pentru Castelul din Pavia, dar nu mai puțin renumit ca umanist și poet decît ca medic și om de știință practician — a vizitat Roma pe la 1375, a făcut observații arheologice și transcrieri epigrafice destul de exacte pentru a fi incluse în *Corpus inscriptionum latinarum* al lui Mommsen. Și ceva mai tîrziu (a trăit pînă în 1389), și-a consemnat experiența proprie și pe cea a prietenilor săi afini spiritual din domeniul artei clasice într-o scrisoare remarcabilă: „Acestea [adică arcurile de triumf, columnele etc., descrise în frazele precedente] stau cu adevărat mărturie unor bărbați de seamă; monumente asemănătoare, [durate] din motive asemănătoare, nu se mai fac în vremea noastră și aceasta, fără îndoială, din pricină că lipsesc nu numai cei ale căror fapte ar merita asemenea prinosuri, dar și cei care, dacă ar săvîrși fapte pe măsură, să accepte a fi onorați cu atîta bogăție“. Și, încă mai la obiect: „Puține dintre operele de artă plăsmuite de geniile antice s-au păstrat; dar acelea care au supraviețuit pe alocuri sînt căutate cu înflăcărare și cercetate de către persoanele sensibile (*qui in ea re sentiunt*) și se vînd la prețuri mari. Și dacă asemuim cu ele ceea ce se produce astăzi (*si illis hodierna contuleris*), reiese în chip evident că autorii lor au fost superiori în geniu natural și mai pricepuți în aplicarea artei lor. Cînd observă cu grijă clădirile, statuile, reliefurile și celelalte opere antice, artiștii din vremea noastră rămîn uimiți. Am cunoscut un sculptor în marmură faimos prin măiestria sa printre cei trăitori pe atunci în Italia, mai cu seamă

în ceea ce privește figurile; pe el l-am auzit adeseori vorbind neconținut cu atare admirație și venerație despre statuile și reliefurile pe care le văzuse la Roma, încît, numai pomenindu-le, părea că nu-și mai încapă în sine de entuziasm. Odată (așa mi s-a spus) cînd, în tovărășia a cinci prieteni, trecea printr-un loc unde se puteau vedea imagini de acest fel, s-a oprit în fața lor și le-a privit, fermecat de frumusețea lor, și a continuat să șadă acolo, uitîndu-și de soți, pînă cînd aceștia străbătuseră mai bine de cinci sute de pași. După ce vorbea o bună bucată de vreme despre desăvîrșirea acestor figuri și după ce-i elogia peste măsură pe autorii lor și geniul acestora obișnuia să încheie, ca să citez propriile-i cuvinte, cu afirmația că, dacă acestor imagini ne le-ar lipsi suflul vieții, ele ar fi superioare ființelor vii — ca și cum ar fi vrut să spună că natura a fost nu atît imitată, cît învinsă de geniul acelor mari artiști¹³⁶.

Hildebert din Lavardin vorbise despre antichitățile romane, iar Ristoro d'Arezzo despre ceramica romană pe un ton similar de încîntare extaziată¹³⁷. Dar Hildebert scrisese ca un nordic copleșit de măreția Cetății eterne; Ristoro scrisese ca un patriot cuprins de dorința de a-și glorifica „patria”; dar nici unul dintre ei — nici, după cîte știu, altcineva înaintea lui Dondi — nu se gîndise să compare arta trecutului clasic (*artificia ingeniorum veterum*) cu cea a vremii sale (*hodierna, hoc nostrum evum*) și să o preamărească pe cea dintîi în dauna acesteia din urmă. În cuvintele lui Dondi auzim, poate pentru prima oară, ecoul acelei experiențe — o viziune nostalgică născută din înstrăinare și totodată un sentiment de afinitate — care constituie însăși esența Renașterii.

CAPITOLUL I

„Renașterea” — autodefiniție
sau autoiluzionare?

1. *The Oxford Dictionary*, s.v. „innovation”.
2. L. Thorndike, „Renaissance or Prenaissance”, *Journal of the History of Ideas*, IV, 1943, pp. 65 urm., îndeosebi p. 74.
3. Co. Boas, „Historical Periods”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XI, 1953, pp. 248 urm., îndeosebi pp. 253—254. Omisiunile din citatele date de mine sînt, în prima frază, „estetice” înainte de „probleme”; în cea de-a doua, „artei” după „istorie”. Deoarece însă articolul, deși adresîndu-se în primul rînd esteticienilor și criticilor de artă, discută metoda istorică în general, aceste două abrevieri ar fi justificate. O foarte instructivă trecere în revistă a extraordinar de numeroaselor sisteme de periodizare propuse de-a lungul veacurilor se găsește în J.N.J. van der Pot, *De Periodisering der geschiedenis: Een Overzicht der theorieën*, Haga, 1951.
4. *The Oxford Dictionary*, s.v. „history”.
5. *Ibidem*, s.v. „innovation”.
6. Boas, *op. cit.*, p. 254.
7. *Ibidem*, îndeosebi pp. 248 urm. În această privință sînt total de acord cu Profesorul Boas: e pe cît de spiritual pe atît de pertinent cînd susține că a explica ceea ce a avut loc în perioadele colonială sau revoluționară ale istoriei americane printr-un „spirit” colonial sau revoluționar ar echivala cu aserțiunea că o persoană dată poate fi explicată în timpul copilăriei, adolescenței și maturității sale prin faptul că în diferitele faze ale activității sale se încorporează „un spirit” al copilăriei, al adolescenței și al maturității. E totuși o deosebire între enunțul „pisicile se deosebesc de cîini prin aceea că în ele se intrupează spiritul pisicității în opoziție cu spiritul cîinității” și enunțul „pisicile se deosebesc de cîini printr-un complex de caracteristici (cum ar fi faptul că posedă gheare retractile și doar patru molarî superiori și trei inferiori, incapacitatea de a înota, tendința de a se atașa mai degrabă de locuri decît de persoane), care, în totalitatea lor, descriu genus *Felis* prin opoziție cu genus *Canis*”. Dacă cineva s-ar decide să desemneze, de dragul comodității, suma totală a unor aseme-

nea caracteristici drept „plăcitate” și „clinitate” („cathood” și „doghood”), el ar viola limba, nicidecum metoda.

8. Pentru lumea istoriei ca „structură spațiotemporală”, în care sistemele cronologice sînt valabile numai în cadrul unui teritoriu dat (acest „teritoriu” însă fiind luat mai degrabă ca o ambianță culturală specifică decît ca o suprafață pur geografică definibilă în termeni de longitudine și latitudine) și în care relațiile temporale determinabile dintre două sau mai multe fenomene există numai în măsura în care se poate demonstra că între aceste fenomene are loc o interacțiune culturală, vezi E. Panofsky, „Ueber die Reihenfolge der vier Meister von Reims” (Appendix), *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, II, 1927, pp. 77 urm.; *idem*, „The History of Art as a Humanistic Discipline”, *The Meaning of the Humanities*, T.M. Greene, ed., Princeton, 1940, pp. 89 urm., îndeosebi pp. 97 urm. (acum retipărit în *Meaning in the Visual Arts*, New York, 1955, pp. 1 urm., îndeosebi pp. 7 urm.).
9. Paragrafele de mai sus fuseseră scrise înainte de apariția valoroasei cărți a lui P.O. Kristeller, *The Classics and Renaissance Thought*, publicată pentru Oberlin College de Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1955. Sînt fericit să notez că viziunea generală despre Renaștere a lui Kristeller, așa cum este expusă la p. 3 urm. a acestei cărți, coincide cu a mea nu numai în ceea ce privește limitele cronologice ale perioadei, ci și în opinia că „așa-numita perioadă a Renașterii are o fizionomie distinctivă proprie și că incapacitatea istoricilor de a-i găsi o definiție simplă și satisfăcătoare nu ne îndreptățește să-i punem la îndoială existența; altminteri, am putea la fel de bine pune sub semnul întrebării existența Evului Mediu sau a secolului al XVIII-lea”. Vezi și mai jos, p. 8.
10. După Huizinga („Das Problem der Renaissance”, *Wege der Kulturgeschichte*, München, 1930, pp. 89 urm., îndeosebi p. 101), cuvîntul „Renaissance” în acest înțeles specific dar cuprinzător pare a se întîlni pentru prima oară în *Le Bal de Sceaux* al lui Balzac, din 1829, unde servește la caracterizarea conversației unei fermecătoare de răsfațate *contessina* de nouăsprezece ani: „Elle raisonnait facilement sur la peinture italienne ou flamande, sur le moyen-âge ou la renaissance”. S-ar părea, așadar, că termenul a dobîndit circulație în cercurile intelectuale și în societatea mondenă de la Paris cu vreo douăzeci și cinci de ani înainte de a fi fost sancționat, ca să zicem așa, de cartea lui Jules Michelet, *La Renaissance*, din 1855, și cu vreo treizeci de ani înainte de apariția lui pe pagina de titlu a cărții lui Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* din 1860.
11. *The Oxford Dictionary*, s.v. „Renaissance”. Conform acestei surse, fraza „the period of the Renaissance” apare în *Handbook of Spain*, 1845, de Ford, iar fraza „the Renaissance period” în cartea lui Ruskin, *Stones of Venice*, 1851. Dar numai cu cinci ani înaintea lui Ford, Trollope simțea încă nevoia să adauge o explicație cu caracter oarecum de scuză: „the style of the renaissance, as the French choose to call it” (*Summer in Brittany*, 1840).

12. Boas, *op. cit.*, p. 249.
13. E, prin urmare, cu neputință să dăm o idee aproximativă fie și numai despre cele mai recente și mai generale discuții asupra problemei Renașterii. Să ne mulțumim deocamdată a enumera, pe lângă admirabilul articol al lui Huijzinga, citat mai sus, următoarele cărți și articole unde se pot găsi referințe bibliografice suplimentare: W.K. Ferguson, *The Renaissance in Historical Thought; Five Centuries of Interpretation*, Cambridge (Mass.), 1948 (cf. *idem*, „The Interpretation of the Renaissance, Suggestions for a Synthesis“, *Journal of the History of Ideas*, XII, 1951, pp. 483 urm.); H. Baeyens, *Begrip en probleem van de Renaissance; Bijdrage tot de geschiedenis van hun ontstaan en tot hun kunsthistorische omschrijving*, Louvain, 1952 (cf. interesanta recenzie a lui H. Baron în *Historische Zeitschrift*, CLXXXII, 1956, pp. 115 urm.); „Symposium «Tradition and Innovation in Fifteenth-Century Italy»“, *Journal of the History of Ideas*, IV, 1943, pp. 1—74 (cu articole de H. Baron, D.B. Durand, E. Cassirer, P.O. Kristeller, L. Thorndike etc.); A. Renaudet, „Autour d'une définition de l'humanisme“, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, VI, 1945, pp. 7 urm.; *The Renaissance; A Symposium, February 8—10, 1952*, *The Metropolitan Museum of Art*, New York, 1952 (cu articole de R.H. Bainton, L. Bradner, W.K. Ferguson, R.S. López, E. Panofsky, G. Sarson); M. de Filippis, „The Renaissance Problem Again“, *Italica*, XX, 1943, pp. 65 urm.; K.M. Setton, „Some Recent Views of the Italian Renaissance“, *Canadian Historical Association, Report of Annual Meeting*, Toronto, 1947, pp. 5 urm.; H.S. Lucas, „The Renaissance, A Review of Some Views“, *Catholic Historical Review*, XXXV, 1950, pp. 377 urm.; „Symposium «Ursprünge und Anfänge der Renaissance»“, *Kunstchronik*, VII, pp. 113—147; E. Garin, *Medioevo e rinascimento*, Bari, 1954, îndeosebi pp. 91—107; P. Renucci, *L'Aventure de l'humanisme européen au Moyen-Age (IVe-XIVe siècle)*, Paris, 1953 (cu bibliografie utilă la pp. 197—231). Studiile extrem de importante ale lui P.O. Kristeller privitoare la problema Renașterii, publicate din 1936 până în 1950 și editate de curând laolaltă sub titlul de *Studies in Renaissance Thought and Letters*, mi-au parvenit prea târziu pentru a mă putea referi la ele în cele ce urmează; dar noul volum merită să fie menționat nu numai datorită valorii sale intrinseci, ci și datorită excelentei bibliografii anexate la pp. 591—628. N-am putut ține seama nici de cartea lui B.L. Ullman, *Studies in the Italian Renaissance*, Roma, 1955, al cărui prim capitol se ocupă de „Renașterea, cuvântul și conceptul subiacent“. Pentru alte trimiteri, cf. și nota următoare și nota 25.
14. Pentru punctul de vedere naționalist din „Romantismul invers al Renașterii“, vezi de pildă J. Nordström, *Moyen-Age et Renaissance*, Paris, 1933; C. Neumann, „Ende des Mittelalters? Die Legende der Ablösung des Mittelalters durch die Renaissance“, *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XII, 1934, pp. 124 urm.; W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, München, 1908;

idem, *Formprobleme der Gotik*, München, 1910 (tezele lor și altele înrudite discutate de Ferguson, *The Renaissance*). De adăugat, ca o ciudățenie caracteristică, K. Scheffler, *Der Geist der Gotik*, Leipzig, 1925, care, pornind de la „după roadele lor îl vel cunoaște pe el”, face răspunzători pe Sfântul Petru și, în ultimă analiză, Panteonul, de neorenășterea din epocile victoriană, edwardiană și wilhelmină (fără a blama însă reînvierile contemporane ale goticului și romanicului la catedralele din Speyer sau Reims). Pentru punctul de vedere neocatolic (discutat de asemenea de Ferguson), vezi, bunăoară, J. Maritain, *Religion and Culture, Essays in Order*, Londra, 1931, nr. 1, și idem, *True Humanism*, New York, 1938; C. Dawson, *Christianity and the New Age, Essays in Order*, Londra, 1931, nr. 3. Chiar și un savant față de care disciplinele umaniste au o atît de extraordinară datorie de recunoștință ca E. Gilson se apropie primejdios de mult de poziția esențialmente antiistorică a lui Maritain cînd scrie: „La différence entre la Renaissance et le moyen âge n'est pas une différence par excès, mais par défaut. La Renaissance, telle qu'on nous la décrit, n'est pas le moyen âge plus l'homme, mais le moyen âge moins Dieu, et la tragédie, c'est qu'en perdant Dieu la Renaissance allait perdre l'homme lui-même” (*Les Idées et les lettres*, Paris, 1932, p. 192; traducere engleză în Ferguson, p. 382). Pentru o discuție asupra numitorului comun dintre obiecțiile catolice și protestante aduse Renășterii, vezi H. Weisinger, „The Attack on the Renaissance in Theology Today”, *Studies in the Renaissance* (Publications of the Renaissance Society of America), II, 1955, pp. 176 urm.

15. Pentru reprezentanții acestei tendințe (îndeosebi H.S. Chamberlain și L. Woltmann), vezi Ferguson, *The Renaissance*, pp. 323 urm.
16. D. Bush, *The Renaissance and English Humanism*, Toronto, 1939, p. 68.
17. W. Jäger, *Humanism and Theology* (The Aquinas Lecture, 1943), Milwaukee, 1943, p. 23. În ciuda sublinierii lui „decît”, autorul este un istoric prea bun pentru a trece cu vederea faptul că „mișcarea ritmică a istoriei intelectuale a Europei” (p. 25) care a produs o serie de reînvieri clasice de-a lungul întregii ere postclasice nu exclude o diferență principială dintre, bunăoară, *philosophia Christi* a lui Erasmus — sau, în această privință, *theologia platonică* a lui Ficino — și *sacra doctrina* a lui Toma din Aquino, chiar dacă umaniștii din veacul al XIII-lea „ar fi uluiți văzînd cît de «medievali» ne apar nouă”.
18. C.H. Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge (Mass.), 1927, p. 5. Pentru o radicalizare a concepției lui Haskins pînă la a considera „Renășterea din secolul al XII-lea” drept singura veritabilă, vezi J. Boulenger, „Le vrai Siècle de la Renaissance”, *Humanisme et Renaissance*, I, 1934, pp. 9 urm.
19. Thorndike, *op. cit.*, p. 70.
20. *Ibidem*, p. 71.

21. W.J. Ong, „Renaissance Ideas and the American Catholic Mind“, *Thought*, XXIX, 1954, pp. 327 urm.; fraza la care mă refer, p. 329.
22. Pentru primele apariții ale termenilor *media tempora*, *media tempestas*, *media aetas* și, în cele din urmă, *medium aevum* (pe la mijlocul secolului al XV-lea), vezi G.S. Gordon, *Medium Aevum and the Middle Ages* (Society for Pure English, publicația nr. XIX), Oxford, 1925; și, în primul rând, P. Lehmann, „Mittelalter und Küchenlatern“, *Historische Zeitschrift*, CXXX VII, 1928, pp. 197 urm.
23. Pentru aceste ocurențe, vezi pp. 36, 50, 59.
24. Pentru *antiquitas* în acest înțeles specific, vezi în special inscripțiile lăsate în catacombele romane de „Sodalitas litteratorum sancti Victoris et sociorum“, sub Sixtus al IV-lea: VNANIMES ANTIQVITATIS AMATORES și VNANIMES PERSCRVTATORES ANTIQVITATIS (menționate în L. Pastor, *The History of the Popes from the Close of the Middle Ages*, IV, sub îngrijirea lui F.A. Antrobus, Londra, 1910, pp. 63 urm., instructiv comentate în W.S. Heckscher, *Sixtus VIII Aeneas insignes statuas romano populo restituendas censuit* [prelegere inaugurală, Universitatea din Utrecht], Haga, 1955, pp. 24 urm.); cf. și M.F. Ferrarini, *Antiquitatis sacrarium*, Reggio Emilia, Bib. Com., MS. Regg. C398 (D. Fava, *Tesori delle Biblioteche d'Italia*, Emilia-Romagna, Milano, 1932, p. 380). Pentru *sancta vetustas*, vezi de ex. scrisoarea lui Fra Giocondo către Lorenzo Medici citată, de ex., în E. Garin, *Il Rinascimento italiano*, Milano, 1941, pp. 51 urm. Pentru *sacrosancta vetustas*, vezi, de ex., titlul binecunoscutei lucrări a lui Petrus Apianus, *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis*, Ingolstadt, 1534. Cu cinci ani înainte, biograful lui Filip al Burgundiei, episcopul de Utrecht, Gerard Geldenhauer din Nimwegen, se referea la înseși vestigiile Antichității clasice ca „sacre“: „Nihil magis eum [Filip al Burgundiei] Romae delectabat, quam sacra illa vetustatis monumenta, quae per clarissimum pictorem Ioanem Gossardum Malbodum depingenda sibi curavit“ (Gerardus Noviomagus, *Vita clarissimi principis Philippi a Burgundia*, Strasbourg, 1529, frecvent invocată în discuțiile despre Jan Gossart, ca de ex., E.W. Welsz, *Jan Gossart gen. Mabuse*, Parchim, 1913, p. 4).
25. Și aici putem da numai o mică selecție (în completarea titlurilor citate la p. 238, nota 13): L. Varga, *Das Schlagwort vom finsternen Mittelalter*, Viena și Leipzig, 1932; G. Falco, *La Polemica sul Medio Evo*, I, Torino, 1933; G. Toffanin, *Storia dell'umanesimo*, ed. a 2-a, Neapole, 1952 [Traducere engleză: *History of Humanism*, New York, 1955]; F. Simone, „La coscienza della Rinascita negli umanisti“, *La Rinascita*, II, 1939, pp. 838 urm. (citată mai jos ca „Simone I“); III, 1940, pp. 163 urm. (citată mai jos ca „Simone II“); idem, „La Coscienza della Rinascita negli scrittori francesi della prima metà del Cinquecento“, *La Rinascita*, VI, 1943, pp. 143 urm. (citată mai jos ca Simone III“); W.K. Ferguson, „Humanist Views of the Renaissance“, *American Historical Review*, XLV, 1939, pp. 5 urm.; T.E. Mommsen, „Petrarch's Concept of the Dark

Ages", *Speculum*, XVII, 1942, pp. 226 urm.; H. Welsinger, „The Self-Awareness of the Renaissance as a Criterion of the Renaissance", *Papers of the Michigan Academy of Science, Arts and Literature*, XIX, 1944, pp. 661 urm.; *idem*, „The Renaissance Theory of the Reaction against the Middle Ages as a Cause of the Renaissance", *Speculum*, XX, 1945, pp. 461 urm.; *idem*, „Ideas of History during the Renaissance", *Journal of the History of Ideas*, VI, 1945, pp. 415 urm.; *idem*, „Renaissance Theories of the Revival of the Fine Arts", *Italica*, XX, 1943, pp. 163 urm.

În legătură cu subiectul ultimului articol citat, vezi îndeosebi contribuțiile încă fundamentale ale lui Julius von Schlosser: „Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten, Prolegomena zu einer künftigen Ausgabe", *Jahrbuch der K.K. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmalspflege*, IV, 1910, îndeosebi pp. 1—7 urm. (publicat și sub formă de carte, Viena, 1910); *idem*, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, Berlin, 1912; *idem*, *Die Kunstdliteratur*, Viena, 1924 (traducere italiană revăzută, *La letteratura artistica*, Florența, 1935), pp. 83—183; *idem*, „Zur Geschichte der Kunsthistoriographie; Gotik", *Präludien*, Berlin, 1927, pp. 270 urm. Apoi: J. Huizinga, „Renaissance und Realismus", *Wege der Kulturgeschichte*, München, 1930, pp. 140 urm. De asemenea: R. Krautheimer, „Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Italien", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, L, 1929, pp. 49 urm.; A. Haseloff, „Begriff und Wesen der Renaissancekunst", *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, II, 1931, pp. 373 urm.; R. Kaufmann, *Der Renaissancebegriff in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung*, Winterthur, 1932; H. Kauffmann, „Ueber «rinascere», «Rinascita», und einige Stilmerkmale der Quattrocentobaukunst", *Concordia Decennalis, Deutsche Italienforschungen*, Köln, 1941, pp. 123 urm.; W. Paatz, „Renaissance oder Renovatio", *Beiträge zur Kunst des Mittelalters (Vorträge der ersten deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloss Brühl, 1948)*, Berlin, 1950, pp. 16 urm.; *idem*, *Die Kunst der Renaissance in Italien*, Stuttgart, 1953, pp. 11—20; E. van den Grinten, *Inquiries into the History of Art-Historical Writing*, Venlo, f.d. [1953], pp. 18—39; A. Chastel, *Marsile Ficini et l'art*, Geneva și Lille, 1954, îndeosebi pp. 180 urm.

26. Petrarca, *Africa*, IX, vv. 453 urm., retipărită în studiul lui Mommsen, „Petrarch's Concept of the Dark Ages", pe care se bazează discuția noastră despre Petrarca, p. 240:

„At tibi fortassis, si — quod mens sperat et optat —
Es post me victura diu, mellora supersunt
Secula; non omnes veniet Letheus in annos
Iste sopor! Poterunt discussis forte tenebris
Ad purum priscumque iubar remeare nepotes“.

27. Thorndike, *op. cit.*, p. 68.

28. Vezi strălucitul articol al lui R.W. Lee, „Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting", *Art Bulletin*, XXII, 1940, pp. 197 urm.

29. Dante, *Purgatoriul*, XI, 91—99:

„O vana gloria delle umane posse,
Com' poco verde in sulla cima dura,
Se non è giunta dall'etati grosse!
Credette Cimabue nella pittura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
Si che la fama di colui oscura.
Così ha tolto l'uno all'altro Guldo
La gloria della lingua; e forse è nato
Chi l'uno e l'altro caccierà di nido“.

30. *Benvenuti de Rambaldis de Imola Commentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, ed. J.P. Lacaia, Florența, 1887, vol. III, p. 312: „quia si conlungeretur subtilibus, non duraret; verbi gratia, si fulssent plures tempore Virgili, qui scripsissent de eadem materia vel simili eo, vel aequae bene, fama eius non durasset iam per tot secula in alto aplice“. *Comentariul* lui Benvenuto, care se și referă la Petrarca și Boccaccio, a fost scris pe la 1376, nu (așa cum s-a susținut uneori) încă de pe la 1350.

31. Vezi faimoasele versuri ale lui Petrarca din sonetul LVII:

„Ma certo il mio Simon fù in paradiso,
Onde questa gentil Donna si parte;
Ivi la vide e la ridusse in carte
Per far fede quaggiù del suo bel viso“.

Pentru observațiile lui Petrarca despre Giotto, vezi mai jos, nota 33.

32. Boccaccio, *Decameron*, VI, 5: „[Giotto] ebbe uno ingegno di tanta eccellenza, che ni una cosa dà la natura, madre di tutte le cose et operatrice, col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto [*generata* sau *prodotta*] d'essa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto. E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni, che più a diletta gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savj dipignendo, era stata sepolta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote...“

33. Critica implicată de Boccaccio e reluată în ultima voință și în testamentul lui Petrarca, datat 1370, prin care îi lasă moștenire patronului său princiar, Francesco da Carrara, o *Madonna* de Giotto, „culus pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent“ (*Opera*, Basel, 1581, p. 117; vezi acum *Petrarch's Testament*, T.E. Mommsen, trad. și ed., Ithaca, N.Y., 1957, pp. 22 urm., 78 urm.). Benvenuto da Imola, *loc. cit.*, moderează elogiul lui Boccaccio, pe care îl citează textual, adăugând că Giotto „adhuc tenet campum, quia nondum venit alius eo subtilior, cum tamen fecerit aliquando magnos errores in picturis suis, ut audivi a magnis ingenis“ (cf. M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, 1951, pp. 4 urm.). Dar un nou val de admirație pentru Giotto poate fi observat, în mod caracteristic, la Padova, scena activității lui Altichiero în ultimul pătrar

al veacului al XIV-lea. Într-o scrisoare din 1306, asupra căreia mi-a atras atenția răposatul Theodor Mommsen, Pier Paolo Vergerio se exprimă după cum urmează: „Fatendum est igitur, quod etatis nostre pictoris, qui, cum ceterorum claras imagines sedulo spectant, solius tamen Ioti exemplaria sequuntur” (*Epistolario di Pier Paolo Vergerio*, ed. L. Smith, Roma, 1934, p. 177). Alte referiri ale lui Petrarca la Giotto (pentru care îl sînt îndatorat tot lui Theodor Mommsen) se găsesc în *Itinerarium Syriacum* al lui Petrarca (*Opera*, I, p. 560), unde se referă la el ca la „conterraneus olim meus pictor, nostri aevi princeps”, și într-o scrisoare de prin 1342—1343 (*Le Familiari*, ed. V. Rossi, Roma, 1934, II, p. 39), unde îl citează pe Giotto ca pe un echivalent modern al mai multor sculptori și pictori antici care s-au distins prin geniu, dar nu prin frumusețe: „Atque ut a veteribus ad nova, ab externis ad nostra transgrediar, duos ego novi pictores egregios nec formosos: Iottum, Florentinum quidem, cuius inter modernos fama ingens est, et Simonem Senensem”. Urișenia lui Giotto era proverbială; ea e scoasă în evidență în nuvela lui Boccaccio (vezi mai sus, nota 32) ca și în comentariul dantesc al lui Stefano Talice da Ricaldone (ed. V. Promis și C. Negrone, ed. a 2-a, Milano, 1888, vol. II, p. 144: „Et fuit iste Glottus turpissimus homo, & turpiores filios habebat”), la el referindu-se și Vasari într-un context cu totul remarcabil (vezi p. 39 și p. 248, nota 56).

34. Boccaccio, *Lettere edite ed inedite*, ed. F. Corazzini, Florența, 1877, p. 189 urm. (vezi „Simone I”, p. 848); există o traducere în J.B. Ross și M.M. McLaughlin, *Portable Renaissance Reader*, New York, 1953, pp. 123 urm.

35. Vezi p. 242, nota 33.

36. Vezi F.A. Gragg, *Latin Writings of the Italian Humanists*, New York etc., 1927, p. 207. Un alt vers din epitaful lui Poliziano e interesant datorită utilizării cuvîntului *modulus* cu înțelesul de „desen” sau „model”:

„Mirares turrem egregio sacro aere sonantem;

Haec quoque de modulo crevit ad astra meo”.

37. Johannes Butzbach, *Libellus de praeclaris picture professoribus*, c. 1505; cf. Schlosser, *Die Kunsliteratur*, pp. 180 urm.

38. Pentru interpretările anterioare (culminînd cu falmoasa anecdotă, povestită pentru prima oară de Ghiberti, despre felul cum micul Giotto, care ședea pe pămînt și desena o oale pe o tăbliță, a fost „descoperit” și luat sub aripa sa de către Cimabue), vezi de ex., *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV*, ed. Pietro Fanfani, Bologna, 1868, vol. II, p. 187 (cf. E. Kris și O. Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Viena, 1934, pp. 33 urm.); pentru acesta din urmă *L'Ottimo Commento della Divina Commedia, Testo inedito d'un contemporaneo di Dante citato dagli Accademici della Crusca*, Pisa, 1828, II, p. 188: „Fu Cimabue... sì arrogante, e sì sdegnoso, che se per alcuno gli fosse a sua opera posto alcuno difetto, o egli da sè l'avesse veduto (chè, come accade alcuna volta, l'artifice pecca per difetto della materia in ch'adopera, o per mancamento che è nello strumento, con che lavora), immanatamente quella cosa disertava, fosse cara quanto si volesse”.

Vezi și J. Schlosser, „Zur Geschichte der Kunsthistoriographie; Die florentinische Künstleraneddote“, *Präludien*, pp. 248 urm.

39. Filippo Villani, *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* e încă accesibilă cel mai lesne în J. von Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters* (*Quellenschriften für Kunstgeschichte*, serie nouă, VII), Viena, 1896, pp. 370 urm.; cf. idem, „Zur Geschichte der Kunsthistoriographie; Filippo Villanis Kapitel über die Kunst in Florenz“, *Präludien*, pp. 261 urm. Pentru o traducere italiană de Giammaria Mazzucchelli, vezi Welsinger, „Renaissance Theories of the Revival of the Fine Arts“, p. 163: „Inter quos primus Johannes, cui cognomento Cimabue nomen fuit, antiquatam picturam et a nature similitudine pictorum inscicia pueriliter discrepantem cepit ad nature similitudinem quasi lascivam et vagantem longius arte et ingenio revocare. Constat siquidem ante hunc *Grecam Latinamque* picturam per multa secula sub crasse [in] peritie ministerio iacuisse, ut plane ostendunt figure et ymagines que in tabulis atque parietibus cernuntur sanctorum ecclesias adornare.
Post hunc stracta [se va citi strata] iam in novibus [se va citi novis] via *Giottus*, non solum illustris fame decore antiquis pictoribus comparandus sed arte et ingenio preferendus, in pristinam [dignitatem nomenque maximum picturam restituit]. Christoforo Landino, comentînd faimosul pasaj dantesc pe la 1480 *Dante con l'espositione di Christoforo Landino e di Alessandro Vellutello*, în ediția din Veneția de la 1564, p. 203 [v.), serie într-un mod similar: „Cimabue, costui essendo la pittura in oscurità, la ridusse in buona fama. Giotto diuenne [maggiore, piu nobil maestro di Cimabue]. Prefața la comentariul dantesc al lui Landino cuprinde o discuție generală și foarte importantă asupra dezvoltării picturii și sculpturii la Florența (cf. Schlosser, *Die Kunsthistoriographie*, p. 92; Krautheimer, „Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Italien“), de curînd reeditată și comentată de O. Morisani, „Art Historians and Art Critics, III; Christoforo Landino“, *Burlington Magazine*, XCV, 1953, pp. 267 urm. O traducere franceză se găsește în Chastel, *op. cit.*, pp. 193 urm. Pentru un fel de continuare a listei de artiști datorată lui Villani, vezi P. Murray, „Art Historians and Art Critics, IV; XIV *Uomini Singolari in Firenze*“, *Burlington Magazine*, XCIX, 1957, pp. 330 urm., anunțînd monografia în pregătire a autorului despre „sursele italiene timpurii“.
40. Pentru locul controversat al lui Cimabue în istoriografia timpurie, cf., pe lîngă Schlosser, *Die Kunsthistoriographie*, pp. 39 urm., E. Benkard, *Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue*, München, 1917; E. Panofsky, „Das erste Blatt aus dem «Libro» Giorgio Vasaris; Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis“, *Städel-Jahrbuch*, VI, 1930, pp. 25 urm. (traducere engleză în *Meaning in the Visual Arts*, pp. 169 urm.). Pentru situarea lui în literatura

mai recentă, vezi R. Oertel, *Die Frühzeit der italienischen Malerei*, Stuttgart, 1953, pp. 44–54.

41. Aeneas Sylvius Piccolomini, *Opera*, Basel, 1571, p. 646, No. CXIX, retipărit în Garin, *Il Rinascimento italiano*, p. 94: „Amant se artes hae [eloquentia et pictura] ad invicem. Ingenium pictura expetit, ingenium eloquentia cupit non vulgare, sed altum et summum. Mirabile dictu est, dum viguit eloquentia, viguit pictura, sicut Demosthenis et Ciceronis tempora docent. Postquam cecidit facundia, iacuit et pictura. Cum illa revixit, haec quoque caput extulit. Videmus picturas ducuntorum annorum nulla prorsus arte polltas. Scripta illius aetatis rudia erant, inepta, incompta. Post Petrarcham emergerunt litterae; post Iotum surrexere pictorum manus; utramque ad summam iam videmus artem pervenisse“. Pentru o atitudine mai critică față de Petrarca, vezi T.E. Mommsen, „Rudolf Agricola's Life of Petrarch“, *Traditio*, VIII, 1952, pp. 367 urm.
42. Vezi pp. 37 urm. Pentru această problemă în general, vezi P.O. Kristeller, „The Modern System of the Arts“, *Journal of the History of Ideas*, XII, 1951, pp. 496 urm.; XIII, 1952, pp. 17 urm.
43. Lorenzo Valla, *Elegantiae linguae latinae* (scrise între 1435 și 1444), Prefață, în ediția de la Lyon din 1548, p. 9 (cf. Weisinger, „Renaissance Theories of the Revival of the Fine Arts“, p. 164; Ferguson, *The Renaissance*, p. 28): „[Nescio] cur illae artes quae proximae ad liberales accedunt, Pingendi, Scalpendi, Fingendi, Architectandi, aut tandiu tantoque opere degenerauerint, ac pene cum litteris ipsi demortuae fuerint, aut hoc tempore excitentur, ac reuiuiscant...“ (cît de populară devenise ideea acestui paralelism în Italia pe la jumătatea secolului al XV-lea reiese și din pasajul din Filarete citat la p. 41). Trebuie să notăm că Valla recunoaște artele vizuale ca aproximări de *artes liberales*, dar încă le admite printre ele așa cum fusese ambiția cultivatorilor lor de la începutul secolului (cf., în afara binecunoscutului pasaj din Cennino Cennini, Filippo Villani, *loc cit.*: „Mulți cred, și nu fără temei, că pictorii nu sînt inferiori în privința înzestrărilor [ingenium] celor cărora *artes liberales* le conferă rangul de maestru, de vreme ce aceștia din urmă ajung la înțelegerea preceptelor artei lor, transmise în scris, prin studiu și învățătură, pe cînd cei dinții dobîndesc ceea ce știu numai din înaltele lor înzestrări și prin memoria lor neslăbită“). Acest punct de vedere tolerant dar cam snob a continuat să prevaleze printre umaniști vreme foarte îndelungată. Giglio Gregorio Giraldi, citat în Weisinger, *ibidem*, pp. 164 urm., se exprimă după cum urmează: „Videtis enim nostram hanc aetatem non senio languidam atque defectam, ut Ingrati quidam deflent, cum in omni poetica et dicendi arte viros excellentes protulisse tum in reliquis bonis artibus; nam, ut liberales mittam, res militaris, architectonica, pictura, sculptura, reliquae nostro hoc tempore ita florent vigentque, ut non modo aemulari antiquitatem dei possint nostri opifices, sed etiam multa antiquis intenta effingere et confirmare...“
44. Pentru Vespasiano da Bisticci („În pictură, sculptură și arhitectură găsim arta la cel mai înalt nivel al ei“), vezi Weisinger, *ibidem*, p. 165, nota 1; pentru Ficino, Ferguson, *ibidem*, p. 28;

- pentru Erasmus (Scrisoarea către Cornelius Gerard, scrisă probabil în iunie 1489), „Simone I“, p. 857; Ferguson, *ibidem*, p. 43; Welsing, *ibidem*, p. 164: „At nunc, si vltra tercentum aut ducentos annos caelaturas, plecturas, sculpturas, aedificia, fabricas et omnium denique officiorum monumenta inspicias, puto et admiraberis et ridebis nimiam artificum rusticitatem, cum nostro rursus aevo nihil sit artis quod non opificum effluerit industria. Haud aliter quoque priscis saeculis cum omnium artium, tum praecipue eloquentiae studia apprime floruisse constat...“ Ferguson are desigur dreptate presupunând că această referire specială la „artele frumoase“ a fost inspirată de Valla. E semnificativ că într-o scrisoare scrisă cu vreo treizeci de ani mai târziu (adresată lui Bonifaciu Amerbach și datată 31 august 1518, *Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterdami*, ed. P.S. Allen, III, Oxford, 1913, pp. 383 urm.) Erasmus limitează înflorirea studiilor „îngropate vreme de atâtea veacuri“ la gramatică, elocință, medicină și drept, ultimele două discipline privindu-le mai degrabă din punctul de vedere al stilului decât al conținutului, omițând cu totul artele vizuale. În realitate, înclin să cred că însăși data pe care o atribuie începutului acestei înfloriri din scrisoarea sa către Gerard („plus minus octoginta“ anterior perioadei când scria, adică aproximativ 1439) a fost sugerată de admirația sa pentru Lorenzo Valla, a cărui *Elegantiarum Latinae linguae libri IV* fusese compusă între 1435 și 1444, în timp ce expunerea despre „Donăția lui Constantin“, unul din primele triumfuri ale filologiei clasice, a fost publicată în 1440.
45. Rabelais, Scrisoare către André Tiraqueau: „In hac tanta saeculi nostri luce, quo disciplinas omnes meliores singularem quodam deorum munere postliminio receptas videmus...“ („Simone II“, pp. 170 urm.).
 46. Vezi Thorndike, *op. cit.*, p. 68.
 47. Pierre Belon, Epistolă dedicatorie la *Observation de plusieurs singularitez et choses memorables, trouvées en Grece, Asie, Iudée, Egypte, Arabe, & autres pays estranges*, Paris, 1553 (aici citat după Thorndike, *op. cit.*, p. 68): „De la est ensuivy que les esprits des hommes qui auparavant estoient comme endormis et detenuz assopiz en un profond sommeil d'ancienne ignorance ont commencé à s'esveiller et sortir des tenebres ou si long temps estoient demeurez ensueliz et en sortant ont iecté hors et tiré en evidence toutes especes de bonnes disciplines lesquelles à leur tant eueuse et desirable renaissance, tout ainsi que les nouvelles plantes apres saison de l'hyver reprennent leur vigueur à la chaleur du Soleil et sont consolées de la douceur du printemps“. Dintre celelalte scrieri ale lui Pierre Belon (1517–1564) pot fi menționate *De aquatilibus...*; *De arboribus confertis, resiniferis...* (ambele Paris, 1553); *Histoire de la nature des estranges poissons marins* (Paris, 1551).
 48. Johannes Werner, *Libellus super viginti duobus elementis concisus*, Nürnberg, 1522, Prefață.
 49. Petrarca, *Le Familiari*, ed. cit., II, p. 58; citat în Mommsen, „Petrarch's Concept of the Dark Ages“, p. 232.
 50. Pentru stadii mai vechi ale acestui proces, vezi H. Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton, 1955,

- I, cap. 13—15. Pentru aspectele lui opuse, infuzia de sensibilitate modernă și personală în vocabularul și sintaxa tradițională a poeziei neolatine, vezi L. Spitzer, „The Problem of Latin Renaissance Poetry”, *Studies in the Renaissance* (Publications of the Renaissance Society of America), II, 1955, pp. 118 urm.
51. Bartolommeo Fazio, *De viris illustribus*, compusă pe la 1456; vezi Schlosser, *Die Kunstilliteratur*, pp. 95 urm. M. Savonarola, *De laudibus Patavii*; vezi Schlosser, *ibidem*, pp. 94 urm., 103.
52. Pentru reaprecierea arhitecturii și sculpturii clasice în cercul lui Petrarca privită ca un preludiu la „reînvierea” lor reală, și pentru fundalul de istorie a artei al acestei reaprecieri, vezi pp. 234 urm., p. 345, nota 136.
53. Landino, *ed. cit.*, p. 253 urm. Pasajul care se referă la Donatello sună astfel: „Donato sculptore da essere connumerato fra gli antichi, mirabile in compositione et in varietà, prompto et con grande vivacità o nell'ordine o nel situare le figure, le quali tutte appaiono in moto. Fu grande imitatore degli antichi et di prospettiva intese assai”. Caracterizările lui Landino au fost citate *ad litteram* în „Libro” de Antonio Billi, compus între 1516 și 1525, care a fost unul dintre izvoarele folosite de către Vasari (vezi C. Frey, *Il Libro di Antonio Billi*, Berlin, 1892, pp. 38 urm.).
54. Antonio Averlino Filaretes *Traktat über die Baukunst*, ed. von Oettingen (*Quellenschriften für Kunstgeschichte*, serie nouă, III), Viena, 1890, IX, p. 291: „Ancora a me soleuano piacere questi moderni; ma poi, ch'io commenciai a gustare questi antichi, mi sono venuti in odio quelli moderni... et ancora udendo dire che a Firenze si husano d'edificare a questi modi antichi, io diterminai di auere uno di quegli i quali fussino nominati. Si chè, praticando con loro, m'anno suegliato in modo, che al presente io non sarei fare una minima cosa che non la facessi al modo anticho”. S-ar putea să fie o întimplare — dar, în acest caz, una demnă de atenție — faptul că Jean Lemaire de Belges în *Plainte du Desiré*, scrisă în 1504, îi desemnează pe artiștii nordici din secolul al XV-lea ca pe „des esprits recents, et nouuelets” rezervînd termenul de „modernes” pentru trei italieni (Leonardo da Vinci, Giovanni Bellini și Perugino) și pentru doi nordici contemporani deja influențați de arta din *Quattrocento* (Jean Hey și Jean de Paris); vezi *Oeuvres de Jean Lemaire de Belges*, ed. J. Stecher, III, Louvain, 1885, p. 162.
55. *Ibidem*, XIII, p. 428: „Signiore, a me pare uedere di quegli degni hedificij ch'erano a Roma antichamente e di quegli che si leggle che in Egipto erano; mi pare rinascere a uedere questi cosi degni hedificij, et a me ancora palono begli (de notat că în timp ce clădirile egiptenilor sînt menționate, cele ale grecilor nu sînt)”. Sînt recunoscător d-lui John R. Spencer care a verificat formularea acestui text important al cărui pasaj crucial e citat uneori cu o deviere nu fără importanță („rinascere e uedere” în loc de „rinascere a uedere”). Profesorii Creighton Gilbert și G.N.P. Orsini m-au convins că obiectiile mele la adresa traducerii din E.G. Holt, *Literary Sources of Art History*, Princeton, 1947, p. 151, sînt nefundamentate. Multu-

mirile mele profesorilor Gilbert și Orsini și scuzele mele d-nel Holt.

56. *Le Opere di Giorgio Vasari*, ed. G. Milanesi, Florența, 1878—1906, II, pp. 327 urm., cu referire specială la nuvela lui Boccaccio menționată mai sus, p. 33.
57. Pentru afirmația lui Filarete, vezi Filarete, *op. cit.*, VIII, p. 272; pentru cea a lui Manetti, vezi C. Frey, *Le Vite di Filippo Brunelleschi scultore e architetto fiorentino*, Berlin, 1887, p. 61: „Da che naque, come si rinnuouò questo modo di muramenti, che si dicono alla Romana et alla antica..., e chi di nuouo la recò a lùcle; che prima erano tutti Tedeschi e diciensi moderni“. Biografia lui Manetti (pentru o ediție modernă, vezi ed. E. Toesca, *Antonio Manetti, Vita di Filippo di Ser Brunellesco*, Florența, 1927) a fost compusă probabil între 1482 și 1488, cu alte cuvinte cam în același timp cu expunerea lui Landino care, din nefericire, nu cuprinde arhitecți, iar pe Brunelleschi nu-l menționează decât în măsura în care, deși arhitect, era și pictor și sculptor competent și specialist în perspectivă și despre care se spune că a fost „redescoperitorul sau inventatorul (*ritrovatore o inventore*)“.
58. Landino, *ed. cit.*, pp. 253 urm.: „Fu Masaccio optimo imitatore di natura, di gran rilieuo universale, buono compositore et puro senza ornato, perche solo si decte all'imitatione del vero et al rilieuo delle figure; fu certo buono et prospectivo quanto altro di quegli tempi“.
59. Vezi prefața lui Vasari la partea a doua, *op. cit.*, II, pp. 103 urm. Nici chiar în biografia lui Donatello (II, p. 397 urm.), Vasari nu merge mai departe decât de a-i atribui eroului său meritul de „cercare l'ignudo delle figure, come ei tentava di scoprire la bellezza degli antichi, stata nascosa già cotanti anni“. Pentru Masaccio, cf. și pasajele din biografia lui, II, p. 288.
60. Cf. Kauffmann, *op. cit.*, pp. 127 urm.
61. *Oxford Dictionary* definește încă „Goticul“ în această accepție restrinsă.
62. Nu mai departe de 1842, eminentul istoric de artă german Franz Kugler (*Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1842, p. 516, notă) era atât de puțin dispus să extindă adjectivul *gothisch* dincolo de limitele arhitecturii și ornamentului arhitectural, încât s-a decis să-l înlocuiască cu *germanisch*, justificându-și în mod explicit decizia prin necesitatea „unui cuvânt apt să fie aplicat atât artelor reprezentative cât și arhitecturii“ („um Architektur und bildende Kunst mit demselben Worte bezeichnen zu können“). Când Giovanni Baglione aplică expresii ca „antico-Gotico“ sau „anticomoderno-Gotico“ la sculptură și pictură (E.S. de Beer, „Gothic: Origin and Diffusion of the Term; The Idea of Style in Architecture“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 1948, pp. 143 urm., îndeosebi p. 153), el le folosește în mod evident nu ca denumiri ale unei perioade specifice, ci în accepția generală de „nici clasic, nici modern, ci medieval și prin urmare învechit“, întocmai ca și contemporanul său francez, J. Doublet, în a sa *Histoire de l'Abbaye de Saint-Denis en France*, Paris,

1625, p. 241, când descrie un portret presupus carolingian ca „une petite figure en bas-relief d'un goust fort gothique”. În fapt, același Baglione citează aproape *ad litteram* caracterizarea notorie făcută de către Vasari arhitecturii gotice (cf. pasajele citate în Panofsky, „Das erste Blatt...” [Meaning in the Visual Arts, pp. 177, nota 15, și 187, nota 34]): „un altro ordine, che Gotico o Tedesco si nomina, è piuttosto disordine”; singura sa contribuție a fost adăugarea adjectivului *Gotico* la *Tedesco* al lui Vasari, care tocmai începea să fie la modă în Italia. Din bune rațiuni istorice și geografice, umanistii au căutat mai degrabă în Franța decât în Italia să-și concentreze invectivele împotriva barbarismului în general și împotriva Evului Mediu barbar în special, asupra goților, pe când italienii au preferat să-l asocieze altor *nazioni barbare e straniere* (ca de pildă vandalii, hunii, lombarzii, germanii și chiar francezii) și au căutat să le reunească pe toate sub titulatura de *tramontani*. Astfel, adjectivele *goticus* și *gothique* au fost folosite în Franța mult mai devreme decât în Italia. Încă din 1496, cu mai bine de treizeci de ani înaintea Scrisorii lui Rabelais către Tiraqueau (citată de Beer, p. 144 și menționată mai sus, p. 246, nota 45), Lefèvre d'Etaples (Faber Stapulensis) scrie în ale sale *Artificiales Introductiones*: „A gotica enim illa dudum latinorum litteris illata plaga, bonae litterae omnes nescio quod goticum passae sunt” („Simone III”, p. 121); iar în 1524, Budé, în *Introductiones in Pandectas*, întreabă: „Quae est igitur in sermonibus perversitas ut, cum tantam atque elegantem utendi fruendique iuris supellectilem habeant... sordida... supellectili hac gotica et barbara uti malent” („Simone III”, p. 134).

63. Filarete, *op. cit.*, XIII, pp. 428 urm.: „Come le lettere mancorono in Ytalia, cioè che s'ingrossorono nel dire e nel latino, è uenne una grossezza, che se non fusse da cinquanta o forse da sessanta anni in qua, che si sono asottigliati e insuegliati gl' ingegni... e così è stata questa arte; che per le ruine d'Italia, che sono state, e per le guerre di questi barbari, che più uolte l'anno disolata e sogiata. Poi è accaduto, che pure oltramonti è uenuto molte usanze e loro riti. Et uenuto poi, quando per Ytalia s'è voluto fare alcuno hedificio, sono ricorsi quegli, che anno voluto far fare, a orefici e dipintori, e questi muratori, i quali, benchè appartenga in parte al loro exercitio, pure è molta differentia. E che anno dato quegli modi, che anno saputo e che è paruto a loro, secono i loro lauori moderni. Gli orefici fanno loro quella somilitudine e forma de' tabernacoli e de' turibili da dare incenso... E questo huso e modo anno auuto, come ò detto, da' tramontani, cioè da Todeschi e da Francesi”.
64. Manetti (Frey, *Le Vite di Filippo Brunelleschi*, p. 81 urm.); despre Alberti (*De architectura*, VI, 3), vezi deosebi Krautheimer, „Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Italien”.
65. Manetti, *ed. cit.*, pp. 78 urm.: „E perche la disclendenza di Carlo Magno si distese in pochi gradi di suclezione, e lo imperio uenne poi nelle mani de' Tedeschi, per la maggiore parto el

modo, che era ritornato pel mezo di Carlo, si rismarri, e ripre-
sono ulgore e modi Tedeschi; equali durarono insino al secholo
nostro al tenpo di Filippo" (p. 82). Despre „protorenașterea
toscană" atribuită lui Carol cel Mare de către Manetti (și
după el, de Vasari, ed. cit., I, pp. 235 urm.), vezi pp. 65
și 74 urm. Expunerea lui Manetti despre deplasarea dinspre
Grecia spre Roma (p. 81) sună astfel: „E perche gli architetti
uanno e sono tirati ne luoghi, doue sono e tesori e principati,
e doue se [s' è] atto a spendere, col regnio di Grecia si trasferi
l'architettura... onde in Roma fiorirono e maestri plu marau-
gliosamente che in Grecia come plu marauigliosamente s'ac-
rebbe el principato e le sperienze".

66. Vezi Schlosser, *Die Kunstliteratur*, pp. 175 urm., și încă foarte
utila trecere în revistă din L. Pastor, *op. cit.*, VIII, ed. R.F.
Kerr, Londra, 1908, pp. 244 urm. Scrisoarea, existentă în
două redactări ușor diferite, e încă cel mai lesne accesibilă în
J. Vogel, *Bramante und Raffael (Kunstwissenschaftliche Stu-
dien. IV, Leipzig, 1910)*, pp. 103 urm., și V. Golzio, *Raffaello,
nei documenti e nelle testimonianze dei contemporanei e nella
letteratura del suo secolo*, Pontificia Accademia Artistica dei
Virtuosi al Pantheon, Cetatea Vaticanului, 1936. Fragmente
din text sînt retipărite (după prima redactare, publicată în
1733, în *Opera* lui Baldassare Castiglione) în de Beer, *op. cit.*
pp. 146 urm.; o traducere germană fidelă și completă există,
în E. Guhl, *Künstlerbriefe*, ed. a 2-a, ed. A. Rosenberg, Berlin,
1880, I, pp. 99 urm., iar una engleză în E.G. Holt, *A Docu-
mentary History of Art*, I, Garden City, N.Y., 1957, pp. 289
urm.

67. „Primul fel [de clădiri] datează dinainte de vremea cînd Roma
a fost ruinată și pustie de goți și alți barbari; al doilea, din
vremea domniei goților și încă o sută de ani mai apoi; al trei-
lea, de atunci pînă în zilele noastre... cele mai recente clădiri
sînt lesne de recunoscut nu numai după starea lor nouă, ci și
după faptul că ele arată un stil nici atît de frumos ca acela
de pe vremea împăraților, nici atît de grosolan ca acela de
pe vremea goților." Fraza „încă o sută de ani mai apoi" (*e
ancora cento anni d'appoi*) pare a indica o perioadă indefinită
de o durată considerabilă (așa cum noi spunem „asta ne va
lua de-o sută de ori mai mult timp"), mai degrabă decît exact
un secol.

68. Vitruviu, *De architectura*, II, 1, 3. Ilustrările renaștentiste
bazate pe această teorie se găsesc în edițiile din Vitruviu, în
manuscrisele lui Filarete și într-o interesantă pictură a lui
Piero di Cosimo (fig. 138, 139), în legătură cu care vezi
p. 202 urm., și E. Panofsky, *Studies in Iconology*, New
York, 1939, pp. 44 urm., fig. 18—23, cu bibliografie supli-
mentară.

69. Nu pot rezista ispitei de a cita un dialog dintre doi tineri nobili
prusaci, un căpitan din garda călare a palatului și un func-
ționar de stat, ce are loc în timp ce călăresc de-a lungul
unei impunătoare alei de castani bătrîni: „Das ist ja wie ein
Kirchenschiff", sagte Rex... „Finden Sie nicht auch, Czako?"
— „Wenn Sie wollen, ja. Aber Pardon, Rex, ich finde die

- Wendung etwas trivial für einen Ministerialassessor" (Theodor Fontane, *Der Stechlin*, prima ediție 1898, cap. II).
70. Vezi mai sus, p. 244, nota 39.
 71. Cennino d'Andrea Cennini da Colle di Val d'Elsa, *Il Libro dell'Arte*, II, ed. D.V. Thompson Jr., New Haven, 1933, p. 2: „Il quale [Giotto] rimutò l'arte del dipingiero di Greco in latino, e ridusse al moderno“.
 72. J. von Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, I, p. 35 urm.: „Adunche al tempo di Constantino Imperadore et di Silvestro papa sormontò su la fede christiana. Ebbe la ydolatria grandissima persecutione in modo tale, tutte le statue et le picture fuoron disfatte et lacerate di tanta nobilità et anticha et perfetta dignità et così si consumaron colle statue et picture et ullumi et comentarij et liniamenti et regole [che] dauano amaestramento a tanta et egregia et gentile arte... Finita che fu l'arte stettero e templi bianchi circa d'anni 600. Cominciorono i Greci debillissimamente l'arte della pictura et con molta roçezza produssero in essa; tanto quanto gl'antichi furon periti, tanto erano in questa età grossi et roçi“. O nouă ediție a *Comentariilor* lui Ghiberti a fost dată de O. Morisani, Neapole, 1947.
 73. Vezi indeosebi J. Schlosser, „Ueber einige Antiken Ghibertis“, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXIV, 1904, pp. 125 urm., și Krauthelmer, „Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Italien“.
 74. Leon Battista Alberti, *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, ed. H. Janitschek (*Quellenschriften für Kunstgeschichte*, XI, Viena, 1877), pp. 144 urm.; în cea mai recentă versiune, *Leon Battista Alberti, Della Pittura*, ed. L. Mallè, Florența, 1950, pp. 104 urm.; în traducerea engleză (*Leon Battista Alberti, On Painting*, trad. de J.R. Spencer, New Haven, 1956), pp. 90 urm. Pentru versiunea latină, vezi R. Altrocchi, „The Calumny of Appelles in the Literature of the Quattrocento“, *Publications of the Modern Language Association of America*, XXXVI, 1921, pp. 454 urm. Despre modul în care artiștii Renașterii au acționat la sugestia lui Alberti, vezi R. Förster, „Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance“, *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, VII, 1887, pp. 29 urm., 89 urm., și G.A. Giglioli, „La Calumnia di Apelle“, *Rassegna d'arte*, VII, 1920, pp. 173 urm. Versiunea dată de Alberti anecdotel diferă în mod semnificativ atât de originalul grecesc cit și de traducerea din Lucian a lui Guarino Guarini (1408); vezi Panofsky, *Studies in Iconology*, pp. 158 urm.
 75. Alberti, *ibidem*, ed. Janitschek, pp. 98 urm.; ed. Mallè, pp. 81 urm.; trad. Spencer, pp. 67 urm. Pentru o interpretare a categoriilor lui Alberti, vezi Lee, *op. cit.*, pp. 211, 264 urm.
 76. Alberti, *ibidem*, ed. Janitschek, p. 111; ed. Mallè, p. 88; trad. Spencer, p. 72.
 77. Alberti, *De statua*, ed. Janitschek, pp. 199 urm.
 78. Ghiberti, *loc. cit.*: „Arecò [Giotto] l'arte naturale e'lla gentileza con essa, non uscendo delle misure“. Despre Landino, vezi mai sus, p. 244, nota 39.

79. Sonet de Agnolo Gelli despre Pisanello, datat 1442:

„Arte, misura, aere et disegno,
Manera, prospettiva et naturale
Gli ha dato el celo per mirabil dono.”

(publicat în A. Venturi, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architetti, scritte da M. Giorgio Vasari, I, Gentile da Fabriano e il Pisanello*, Florența, 1896, p. 49). În forma publicată, textul mai spune că „il dolce Pisano” a fost mai mare decât Cimabue, „Gretto” și Gentile da Fabriano; al doilea membru al acestei triade e identificat în general cu Allegretto Nuzi. Alăturarea lui Cimabue și Giotto era totuși atât de obișnuită pe atunci, iar o comparație favorabilă cu cel din urmă era cu mult mai glăsuitoare decât cea cu Allegretto Nuzi, încât putem suspecta o corupție a lui „Giotto” în „Gretto”. Altă problemă pusă de sonetul lui Gelli e semnificația lui *aere*. Luat într-o accepțiune apropiată de atmosferă, termenul ar fi oarecum anacronic și, interpretat astfel, ar părea mai firesc în combinație cu *prospettiva* decât cu *disegno*. Înclin să-l interpretez, ca în englezul „airs” (aer), ca referitor la atitudinile, gesturile și comportarea generală a figurilor lui Pisanello.

80. Pierderea acestei doctrine e constant deplinsă de către Dürer; vezi îndeosebi K. Lange și F. Fuhse, *Albrecht Dürers schriftlicher Nachlass*, Halle, 1893, pp. 207, rîndul 7 urm; 288., 10 urm.; 295, 16 urm.; 298, 5 urm.
81. Vezi E. Panofsky, „Die Entwicklung der Proportionslehre als Abblld der Stilentwicklung”, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, XIV, 1921, pp. 188 urm. (Traducere engleză în *Meaning in the Visual Arts*, New York, 1955, pp. 55 urm.)
82. Alberti, *Despre pictură*, ed. Janitschek, p. 91; ed. Mallè, p. 77; trad. Spencer, p. 64: „Presse l'architetto, se io non erro, pure dal pittore li architavi, le base, i chapitelli, le colonne, frontispicii et simili tutte altre cose; et con regola et arte del pictore tutti i fabri, i scultori, ogni bottega et ogni arte si regge”. Pentru interpretarea acestui pasaj, vezi Kauffmann, *op. cit.*, p. 127. Așa cum arată Janitschek în mod convingător, p. 233, Alberti, artistul universal, își exprimă aici dezacordul cu Vitruviu (*De architectura*, I, 1, 1) care — asemeni scolasticilor medievali — pretinde că toate celelalte arte ocupă o poziție subordonată față de arhitectură.
83. Alberti, *De architectura*, VI, 3.
84. Manetti (Frey, *Le Vite di Filippo Brunelleschi*, p. 73).
85. Vitruviu, *De architectura*, IV, 1, 1—12.
86. Vezi C. Neumann, „Die Wahl des Platzes für Michelangelos David in Florenz im Jahr 1504; Zur Geschichte des Masstabproblems”, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXVIII, 1916, pp. 1 urm.
87. Acest conflict între interpretarea gotică și cea clasicizantă a proporțiilor arhitecturale s-a declanșat încă de pe la 1400 în cadrul polemicii notorii dintre arhitecții francezi și italieni ai catedralei din Milano, cei dintîi pretinzînd că înălțimea capitulelor coloanelor nu trebuie să depășească înălțimea bazelor, ceilalți susținînd că — de vreme ce cuvîntul *capitellum* vine de la *caput* — capitulele trebuie să fie cu atât mai înalte decât bazele cu cît este capul omului în raport cu piciorul.

- Vezi J.S. Ackerman, „«Ars Sine Scientia Nihil Est»; Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan“, *Art Bulletin*, XXXI, 1949, pp. 84 urm., îndeosebi p. 98.
88. Vezi mai sus, pp. 39 urm.
 89. Vezi îndeosebi Kauffmann, *op. cit.*
 90. Vezi R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, ed. a 2-a, Londra, 1952, îndeosebi pp. 90 urm.
 91. E interesant de notat că Vasari, în prefața celei de-a treia părți (cf. p. 51 urm.), vorbește despre descoperirea providențială a unor opere clasice falimoase precum *Laocoon*, *Torsul din Belvedere* etc. ca despre o „cauză“ a dispariției imperfecțiunilor încă prezente în stilul *Quattrocento*-ului.
 92. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, ed. M. Hecker, 1907 (*Schriften der Goethesellschaft*, vol. XXI), p. 229; cf. E. Panofsky, „Dürers Stellung zur Antike“, *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, I, 1921/22, pp. 43 urm. (Traducere engleză în *Meaning in the Visual Arts*, pp. 236 urm., îndeosebi pp. 265 urm.).
 93. Termenul propriu-zis de *Wiedererwachsung* a fost utilizat de Dürer o singură dată, într-un proiect de prefață la cele *Patru cărți despre proporțiile omeneste*, datat 1523, unde se spune că „itzige Wiedererwachsung“ a început „cu un veac și jumătate“ în urmă (adică pe la 1375) și după o întrerupere de „o mie de ani“ (Lange și Fuhse, *op. cit.*, p. 344, rîndurile 6—19). Concepția istorică exprimată în această formulare apare însă deseori în scrierile sale, fiind consemnată, cu aceleași date, în două alte proiecte ale aceleiași prefete (Lange și Fuhse, pp. 259, rîndurile 16—22; 338, rîndul 25; 339, rîndul 2). Prefața tipărită la *Tratatul despre geometrie*, publicat în 1525, diferă de aceste pasaje numai prin aceea că începutul reînvierii e împins înapoi cu „două sute de ani“ (adică pe la 1325), în timp ce estimăția asupra intervalului mort rămîne neschimbată; și aici, italienilor li se recunoaște în mod explicit meritul de a fi „adus la lumină arta care stătea ascunsă“ (Lange și Fuhse, p. 181, rîndurile 23—28; cf. și *ibidem*, p. 254, rîndurile 19 urm.).
 94. Acesta e pasajul, Lange și Fuhse, p. 181, rîndurile 23—28, la care ne refeream în nota precedentă. Vezi și *ibidem*, p. 338, rîndurile 27—28: „Denn do Rom geschwächt ward, so gingen diese Kunst alle mit unter“.
 95. Vasari, *ed. cit.*, I, p. 168 și *passim*; cf. Panofsky, „Das erste Blatt...“ (*Meaning in the Visual Arts*, pp. 214 urm.). În timp ce „tatăl“ celor trei arte frumoase e totdeauna identificat ca *Disegno*, „mama“ lor e numită alternativ *Invenzione* (II, p. 11) sau *Natura* (VII, p. 183).
 96. Vasari, „Prefața la Vilei“, *ed. cit.*, I, pp. 230 urm.
 97. În sens general, acest termen semnificativ e folosit pentru prima oară în prefața generală, *ibidem*, I, p. 243, pe cînd prefața la partea a doua (II, p. 99) îl aplică, în mod mai specific, sculpturii: „La quale [scultura] in quella prima età della sua rinascita ebbe assai di buono“. În legătură cu implicațiile religioase ale termenilor *rinascita* și *renaissance*, vezi p. 59, p. 255 nota 116.
 98. Despre *Geschichtskonstruktion* a lui Vasari, vezi tot Panofsky, „Das erste Blatt...“ (*Meaning in the Visual Arts*, p. 215 urm.), cu bibliografie suplimentară.

99. Vasari, *ed. cit.*, I, p. 242: „Gli ingegni che vennero poi, conoscendo assai bene il buono dal cattivo, ed abbandonando le maniere vecchie, ritornarono ad imitare le antiche con tutta l'industria ed ingegno loro”.
100. *Ibidem*, IV, pp. 8 urm.
101. Vezi mai sus, pp. 39-40 și notele 54 și 57. În mod asemănător, Lorenzo Ghiberti se referă la *clipeus*-ul de la spatele operei sale „Cassa di Zan Zanobi”, care poartă o inscripție incizată în frumoase majuscule romane, ca la un „*epitaphyo intaglato di lettere antiche*” (Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, I, p. 48).
102. În ceea ce privește utilizarea italiană a cuvîntului *moderno*, vezi Panofsky, „Das erste Blatt...” (*Meaning in the Visual Arts*, pp. 196 urm.). Folosirea lui în sursele spaniole și franceze din secolul al XVI-lea a fost discutată într-o conferință de prof. George Kubler, text care, sperăm, va deveni accesibil, fiind tipărit. Deocamdată, prof. Kubler a avut bunăvoința de a-mi semnala că sursele spaniole cele mai bune sînt Juan de Arfe, *Varia comensuración*, Sevilla, 1585, procesele-verbale ale adunărilor consistoriale de pe lângă catedrala din Salamanca rezumate în F. Chueca, *La Catedral nueva de Salamanca*, 1951 (*Acta Salmaticencie IV*), în special discuțiile din 1588, și manuscrisul lucrării lui Alonso de Vandelvira, *Libro de traças de piedras* (la Biblioteca Universității din Madrid), unde bolțile „moderne” sînt definite ca avînd nervuri și arce gotice.
103. Panofsky, *ibidem* (*Meaning in the Visual Arts*, p. 198, nota 68).
104. *Ibidem* (*Meaning in the Visual Arts*, p. 196, nota 59).
105. Vasari, *ed. cit.*, I, p. 242.
106. *Ibidem*, I, p. 249.
107. *Ibidem*, IV, p. 8.
108. În „Viața lui Cimabue” (*ibidem*, I, p. 249), Vasari opune *buona maniera greca antica* acelei *goffa maniera moderna di quei tempi*; aici însă calificativele *goffa* și *di quei tempi* nu lasă nici o îndoială că adoptă numai în mod excepțional o uzanță mai veche, echivalînd *moderno* cu „medieval”. De regulă, el era foarte consecvent în a aplica termenul de *moderno* numai stilului Renașterii și în mod special celei „de-a treia fază” a ei. În autobiografia lui, bunăoară, Vasari povestește cum a schimbat bolțile gotice ale unui refectoriu demodat din Neapole, înlocuind *tutta quella vecchiaia e goffeza di sesti* cu *ricchi partimenti di maniera moderna* (VII, p. 674).
109. Vezi D.P. Lockwood, „It is Time to Recognize a New «Modern Age»”, *Journal of the History of Ideas*, IV, 1943, pp. 63 urm. Cf. și p. 206.
110. A.C. Krey, „History and the Humanists”, *The Meaning of the Humanities*, ed. T.M. Greene, pp. 43 urm., 50 urm.
111. Thorndike, *op. cit.*, p. 66.
112. Pentru o colecție de pasaje raportabile atît la termenul de *renasci* cît și la antiteza *lux-tenebrae*, vezi, pe lângă studiul fundamental al lui Konrad Burdach „Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation” (*Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Berlin, phil.-hist. Klasse*, 254

- 1910, pp. 655 urm.), Simone, *operele citate*, în special „Simone I”, pp. 850 urm., și „Simone II”, pp. 170 urm.
113. Ioan 3, 3; vezi și Ioan 3,5: „Nisi quis renascitur ex aqua et Spiritu Sancto, non potest introire in regnum Dei”. Sf. Augustin, *Questiones Veteris et Novi Testamenti*, 115, folosește chiar substantivul *renascibilitas* ca echivalent pentru *regeneratio baptismalis*. E de la sine înțeles că sînt numeroase cazuri în care verbul *renasci* e utilizat într-un înțeles pur laic, ca în *Judecători*, 16,22 („Capilli elus [Samsonis] renasci coeperant”) sau în Horațiu, *Ars poetica*, 70 urm. („Multa renascentur quae iam cecidere... vocabula”). O poziție intermediară între utilizarea religioasă și cea laică pare a fi ocupată de referirile la soare, care „de Oriente renascens gyrat per meridiem” (*Eclez.*, 1,5) sau la fenix, despre care se spune că „corpore de patrio... renasci” (Ovidiu, *Metamorfoze*, XV, 402).
114. Vezi p. 65 urm.
115. Vezi pasajul din Filarete citat mai sus, p. 247, nota 55. De notat că termenul *suegliare* nu are conotații religioase mai puțin definite decît termenul *rinascere* sau comparația „soare — întuneric”; vezi, de pildă, *Romani*, 13, 11—12, sau binecunoscutul imn: „Surge, surge, vigila”.
116. În mod caracteristic, termenul *renasci* și derivările lui vulgare, mai pline de implicații religioase decît numeroasele lor echivalente, par a fi fost întrebuintate de nordici — pentru care mișcarea Renașterii, importată din străinătate, a fost mai mult o „revelație” care producea convertiri și umplea sufletele celor convertiți cu un soi de zel misionar — chiar înainte ca ele să devină populare în Italia. Aici ele n-au fost folosite, după cîte știu, înainte de jumătatea secolului al XV-lea. În Franța însă *renasci* își face apariția, nu la mult timp după moartea lui Petrarca, în scrierile unuia dintre discipolii lui fervenți, Nicolas de Clamanges (sau Clémanges), născut în 1355 (vezi „Simone I”, p. 850; A. Coville, *Gontier et Pierre Col et l'humanisme en France au temps de Charles VI*, Paris, 1934, îndeosebi pp. 99 urm., 140 urm.). În secolul al XVI-lea, verbul *renaître* apare, de pildă, la Du Bellay și Amyot (Simone, *ibidem*, p. 860; cf. Jean Plattard, „Restitution des bonnes lettres et renaissance”, *Mélanges offerts par ses amis et ses élèves à M. Gustave Lanson*, Paris, 1922, pp. 128 urm.), în timp ce substantivul *renaissance* se întâlnește, așa cum s-a menționat, la Pierre Belon (vezi mai sus, p. 246, nota 47). În Germania, verbul *renasci* a fost preferat, în mod semnificativ, de către Melanchton („Simone I”, p. 851), pe cînd Erasmus a preferat alți termeni ca *repullulascere* sau *reviviscere* („Simone I”, p. 856; „Simone III”, p. 126).
117. Vezi îndeosebi contribuțiile lui Herbert Welsinger citate mai sus, p. 240, nota 25.
118. Recent, chiar și printre istoricii științei, pare a se manifesta un soi de reacție. George Sarton, de pildă, care în 1929 considera Renașterea drept „un anticlimax între două piscuri” (J.W. Thompson și alții, *The Civilization of the Renaissance*, Chicago, 1929, pp. 75 urm.), a afirmat cu prilejul unui simpozion asupra Renașterii ținut în februarie 1952 (vezi mai sus,

- p. 238, nota 13) că „în domeniul științei, noutățile [aduse de Renaștere] au fost urlașe”.
119. T.E. Mommsen, *Petrarch, Sonnets and Songs*, New York, 1946, introd., p. XXVII; cf. E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe, Pa., 1951, pp. 36 urm.
 120. Vezi pp. 226 urm.
 121. Vezi mai sus, p. 250, nota 66.
 122. Vezi H. Tietze, „Romanische Kunst und Renaissance“, *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1926—1927, pp. 43 urm., îndeosebi pp. 52 urm.
 123. H. Willich, *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, după citarea aprobativă a lui Tietze, loc. cit.
 124. P. Sanpaulesi, *La Cupola di Santa Maria del Fiore: Il Progetto, la Costruzione*, Roma, 1941; cf. recenziile lui J. Coolidge în *Art Bulletin*, XXXIV, 1952, pp. 165 urm.
 125. Pentru acest relief (publicat pentru prima oară, dar pus în legătură cu David de Michelangelo și datat, prin urmare, ceva mai înainte, în L. Planiscig, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Viena, 1921, fig. 347), vezi acum E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, pp. 293 urm., fig. 88.

Capitolul II

Renaștere și renașteri

1. Literatura despre resurecția și supraviețuirea culturii clasice e atât de întinsă, încât o listă a contribuțiilor publicate în trei ani (1931—1933) ocupă peste opt sute de pagini: *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike*, herausgegeben von der Bibliothek Warburg, I, *Die Erscheinungen des Jahres 1931*, Leipzig și Berlin, 1934; II (cu titlu englez, *A Bibliography of the Survival of the Classics, Edited by the Warburg Institute, The Publications of 1932—1933*), Londra 1938; vezi acum F. Heer, „Die «Renaissance» - Ideologie im frühen Mittelalter“, *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, LVII, 1949, pp. 23 urm. Chiar și în domeniul comparativ limitat al artei medievale, puhoiul de publicații, începînd cu lucrarea clasică a lui A. Springer, „Das Nachleben der Antike im Mittelalter“, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, ed. a 2-a, Bonn, 1886, I, pp. 1 urm., a atins un volum inimaginabil; pentru o vedere de ansamblu utilă, deși, firește, incompletă și nu prea bine organizată, vezi secțiunea bibliografică (*Literaturübersicht*) în H. Ladendorf, *Antikenstudium und Antikenkopie, Abhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig*, phil.-hist. Klasse, XLVI, 2, Berlin, 1953, pp. 121—161. În ceea ce mă privește, sînt nevoit să mă mărginesc la cîteva indicații: C.R. Morey, „The Sources of Mediaeval Style“, *Art Bulletin*, VII, 1924, pp. 35 urm.; H. Beenken, „Die Mittelstellung der mittelalterlichen Kunst zwischen Antike und Renaissance“, *Mediaeval Studies in Memory*

of A. Kingsley Porter, Cambridge (Mass.), 1939, I, pp. 47 urm.; D. Miner, „The Survival of Antiquity in the Middle Ages“, *The Greek Tradition*, G. Boas, ed., Baltimore, 1939, pp. 55 urm.; H. von Elnem, „Die Monumentalplastik des Mittelalters und ihr Verhältnis zur Antike“, *Antike und Abendland*, III, 1948, pp. 120 urm.; H. Schnitzler, *Mittelalter und Antike*, München, 1949; W. Paatz, „Renalssance oder Renovatio?“, pp. 16 urm.; B. Schweitzer, *Die spätantiken Grundlagen der mittelalterlichen Kunst* (Leipziger Universitätsreden, XVI), Leipzig, 1949; *idem*, „Die europäische Bedeutung der römischen Kunst“, *Vermächtnis der antiken Kunst, Gastvorträge zur Jahrhundertfeier der archäologischen Sammlungen der Universität Heidelberg*, R. Herbig, ed., Heidelberg, 1950, pp. 141 urm.; R.H.L. Hamann MacLean, „Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters“, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, XV, 1949–1950, pp. 157 urm. (cu o bună bibliografie). În ciuda limitărilor topografice exprimate în titlu, excelentul studiu al lui J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du moyen âge français; Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration* (Studies of the Warburg Institute, VII), Londra, 1939, merită să fie considerat drept o discuție generală asupra problemei. Pentru arta bizantină, vezi strălucitul conspect al lui K. Weitzmann, „Das klassische Erbe in der Kunst Konstantinopels“, *Alte und neue Kunst, Wiener kunstwissenschaftliche Blätter*, III, 1954, pp. 41 urm. Pentru perioade și probleme speciale, vezi notele următoare.

2. Vezi P.E. Schramm, *Kaiser, Rom und Renovatio* (Studien der Bibliothek Warburg, XVII), Leipzig și Berlin, 1929. Pentru terminologie, vezi și „Simone II“ (îndeosebi pasajele din Alcuin), pp. 108 urm., și Heer, *op. cit.*, *passim*, îndeosebi pp. 31 urm., 80. După cîte știu, carolingienii, deși întrebuntau *renovare* și *redintegrare* în mod general, păstrau *renasci* pentru sfera religioasă chiar dacă autori mai vechi se referiseră la reîntinerirea periodică, de felul celei a fenixului, a Romei înseși în termeni ca *Roma renascens* sau *Troia renascens*. Expresiile folosite de umaniștii din secolele al XIV-lea, al XV-lea și al XVI-lea nu par a se ivi în scrisul carolingian.
3. Împrumut termenul de „subantic“ din excelenta panoramă, a lui E. Kitzinger, *Early Mediaeval Art in the British Museum*, Londra, 1940, pp. 8 urm. Pentru Pentateucul Ashburnham și *Codex purpureus* din München (clm. 23631), vezi C.R. Morey, *Early Christian Art*, Princeton, 1942, pp. 174 urm., 222 (ed. a 2-a, Princeton, 1953, pp. 174 urm., 228); A. Boinet, *La Miniature carolingienne*, Paris, 1913, planșa I. Pentru Evangheliarul de la Cambridge (scris probabil în Italia de Nord, dar trecut în Anglia pe la 700 cel mai târziu), vezi admirabila publicație recentă a lui F. Wormald, *The Miniatures in the Gospels of St. Augustine (Corpus Christi College Ms. 286)*, Cambridge, 1954. Pentru copla din secolul al VII-lea a unui tratat de botanică cunoscut ca „Pseudo-Apuleius“, scris probabil în Sudul Franței și păstrat actualmente în Biblioteca Universității din Lelida (Cod. Voss Lat. quart. 9), vezi K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, Princeton, 1947, p. 135.

Pentru Codex Amiatinus, vezi E.H. Zimmermann, *Vorharingische Miniaturen*, Berlin, 1916, planşa 222*, fig. 24; A. Boeckler, *Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit*, Berlin și Leipzig, 1930, pp. 19 urm., planşa 12; E.A. Lowe, *Codices Latini Antiquiores*, Oxford, 1934 urm., III, pp. 8 (nr. 299), 43. Pentru arta engleză precaroliniană în general, vezi F. Saxl și R. Wittkower, *British Art and the Mediterranean*, Londra, New York și Toronto, 1948, pp. 14 urm. (pentru Crucea de la Ruthwell în special, vezi F. Saxl, „The Ruthwell Cross”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VI, 1943, pp. 17 urm.; M. Schapiro, „The Religious Meaning of the Ruthwell Cross”, *Art Bulletin*, XXVI, 1944, pp. 232 urm.). Pentru arta precaroliniană de pe Continent, vezi W. Holmqvist, *Kunstprobleme der Merowingerzeit (Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Handlingar, XLVII)*, Stockholm, 1939; *idem*, *Germanic Art in the First Millennium A.D. (ibidem, XC)*, Stockholm, 1955. Cf. și *Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr, Ausstellung in Villa Hügel, Essen, May 18 — Sept. 15, 1956*, Essen, 1956. Superba panoramă a picturii medievale timpurii de Grabar și Nordenfalk (A. Grabar and C. Nordenfalk, *Early Mediaeval Painting from the Fourth to the Eleventh Century*, Lausanne, 1957) a apărut la timp pentru a o cita, dar prea târziu pentru a o folosi la îndreptarea erorilor mele.

4. Pentru Aldhelm din Malmesbury, vezi M. Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, München, 1911—1931, I, p. 134.; F.J.E. Raby, *A History of Christian-Latin Poetry from the Beginnings to the Close of the Middle Ages*, ed. a 2-a, Oxford, 1953, pp. 142 urm.; E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948, pp. 53, 454 urm. și *passim* (Traducere românească: *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, București, 1970). Într-o scrisoare către elevul său Wilfrid, care se pregătea să plece „peste mări” (*Patrologia Latina*, LXXXIX, col. 101 urm.), Aldhelm îl somează să nu aibă nimic de-a face cu orori ca incestul Persefonel, bigamia Hermionel, *Lupercii* și riturile lor bahice etc., ci să se țină de disciplina creștină; iar în scrierea sa *De laudibus virginum*, el consacră o secțiune întreagă mitologiei clasice, cercetînd fiecare personaj cu o conotație negativă (*ibidem*, col. 261—262). N-am reușit să identific un pasaj despre care se spune că stabilește o echivalență între Hercule și Samson (menționat atât de Manitius cit și de Curtius, p. 224, dar fără trimitere); Aldhelm avea de fapt o părere foarte proastă despre Hercule și nu-l menționează cînd îl citează pe Samson în *De laudibus* (col. 154).

Pentru „Dictys” (probabil secolul al IV-lea) și „Dares” (probabil secolul al VI-lea), vezi Curtius, *op. cit.*, mai ales pp. 181 urm.; Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods* (Bollingen Series, XXXVIII), New York, 1953, pp. 19 urm.; E.B. Atwood și V.K. Whitaker, ed., *Excidum Troiae*, Cambridge, Mass., 1944, Introducere. Cel mai vechi manuscris cu *Excidum* care ni s-a păstrat (nec ilustrat) e de la sfîrșitul secolului al IX-lea; dar textul trebuie să fi fost compus la o

dată mult mai timpurie. Pentru problema ilustrării sale, vezi mai jos, p. 284, nota 84.

5. Vezi E. Chatelain, „Les Palimpsestes latins”, *Annuaire de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, Section des Sciences Historiques et Philologiques*, Paris, 1904, pp. 5 urm. Datele numerice pe care le dau în textul meu se bazează pe *Codices Latini Antiquiores* de Lowe și au fost analizate de un statistician expert, a cărui evaluare a dus la concluzia că, abstracțiile făcând de deformările scribilor, probabilitatea distribuției observate fiind accidentală este extrem de scăzută (în mare o șansă la 10^{13}).
6. Pentru Lupus din Ferrières, vezi C.-H. Beeson, *Lupus of Ferrières as Scribe and Text Critic; A Study of His Autograph Copy of Cicero's „De Oratore”*, Cambridge (Mass.), 1930; apoi E. Auerbach, „Lateinische Prosa des 9. und 10. Jahrhunderts (*Sermo humilis*, II)”, *Romanische Forschungen*, LXVI, 1955, pp. 1 urm. Scrisoarea menționată în text a fost scrisă probabil puțin înainte de 836 și e retipărită în *Patrologia Latina*, CXIX, col. 431 urm. Pasajele corespunzătoare sună astfel: „Amor litterarum ab ipso fere initio pueritiae mihi est innatus, nec earum, ut nunc a plerisque vocantur, superstitiosa otia fastidio sunt. Et nisi intercessisset inopia praeceptorum, et longo situ collapsa priorum studia pene interissent, largiente Domino meae aviditati satisfacere forsitan potuissem. Siquidem vestra memoria per famosissimum imperatorem Carolum, cui litterae eo usque deferre debent ut aeternam ei parent memoriam, coepta revocari, aliquantum quidem extulere caput, satisque constitit veritate subnixum praeclarum dictum: *Honos alit artes, et accenduntur omnes ad studia gloriae*. Nunc oneri sunt qui aliquid discere affectant; ... Sic quoniam a grammatica ad rhetoricam et deinceps ordine ad caeteras liberales disciplinas transire hoc tempore fabula tantum est, cum deinde auctorum voluminibus spatium aliquantulum coepissem, et dictatus nostra aetate confecti displicerent, propterea quod ab illa Tulliana caeterorumque gravitate, quam insignes quoque Christianae religionis viri aemulati sunt, oberrarent, venit in manus meas opus vestrum, quo memorati imperatoris clarissima gesta (liceat mihi absque suspitione adulationis dicere) clarissime litteris allegastis. Ibi elegantiam sensuum, ibi raritatem conjunctionum, quam in auctoribus notaveram, ibidemque non longissimis periodis impeditas et implicitas ac modicis absolutas spatilis sententias inveniens, amplexus sum”.
7. R. Krauthelmer, „The Carolingian Revival of Early Christian Architecture”, *Art Bulletin*, XXIV, 1942, pp. 1 urm. Pentru alte contribuții recente la arhitectura carolingiană, vezi instructiva bibliografie critică, acoperind perioada dintre 1928 și 1954, de K.E. Kubach, „Die vorromanische und romanische Baukunst in Mitteleuropa”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XIII, 1951, pp. 124 urm.; XVII, 1954, pp. 157 urm. Cf. și L. Birchler, E. Pellichet și A. Schmid, ed., *Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern (Art du Haut Moyen Age dans la Région Alpine; Arte dell'alto Medio Evo nella regione Alpina)*, Akten zum III. Internationalen Kon-

gress für Frühmittelalterforschung, Olten și Lausanne, 1954 (recenzie de R. Krauthelmer în *Art Bulletin*, XXXVIII, 1956, pp. 130 urm.).

8. Pentru resurecția carolingiană în artele reprezentative, vezi (pe lângă bibliografia generală menționată mai sus, pp. 239 și 240 notele 13, 25): R. Hinks, *Carolingian Art*, Londra, 1935. De adăugat: E. Patzelt, *Die karolingische Renaissance*, Viena, 1924; S. Singer, „Karolingische Renaissance“, *Germanisch-Romanische Wochenschrift*, XIII, 1925, pp. 187 urm.; W. Köhler, „An Illustrated Evangelistary of the Ada School and Its Model“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XV, 1952, pp. 48 urm.; E. Rosenthal, „Classical Elements in Carolingian Illustration“, *Bibliofilia*, LV, 1953, pp. 85 urm. Pentru preludiul italian — sau, dacă vreți, greco-italian — la renașterea carolingiană din Nord, vezi recenzia lui M. Schapiro la cartea lui K. Weitzmann, *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio* în *Art Bulletin*, XXXIV, 1952, pp. 147 urm., îndeosebi pp. 162 urm.; cf. și D. Tselos, „A Greco-Italian School of Illuminators and Fresco Painters; Its Relations to the Principal Reims Manuscripts and to the Greek Frescoes in Rome and Castelseprio“, *Art Bulletin*, XXXVIII, 1956, pp. 1 urm.; E. Rosenbaum, „The Evangelist Portraits of the Ada School and Their Models“, *Art Bulletin*, XXXVIII, 1956, pp. 81 urm. Superioritatea inițială a Italiei ar putea explica motivul pentru care Ingobert, scribul și, foarte probabil, ilustratorul Bibliei de la San Paolo fuori Le Mura (A. Bolnet, op. cit., planșele CXXI-CXXX; pentru dată, vezi E.H. Kantorowicz, „The Carolingian King in the Bible of San Paolo fuori Le Mura“, *Late-Classical and Mediaeval Studies in Honor of A.M. Friend, Jr.*, Princeton, 1955, pp. 287 urm.) e mîndru de faptul că opera sa egalează sau chiar le întrece pe cele ale italienilor (*Monumenta Germaniae Historica, Poetae Latini Aevi Carolini*, III, p. 259: „Ingobertus eram referens et scriba fidelis / Graphidas Ausonios aequans superansve tenore“) — afirmație greu de împăcat cu situația artistică din decada a 7-a a secolului al IX-lea și, prin urmare, inspirată poate de reminiscența unei faze anterioare marile eflorescențe a artelor nordice sub Carol cel Mare și urmașii săi.
9. Biblia de la Moutier-Grandval, Londra, British Museum, MS. Add. 10546, fila 25 v.; Bolnet, op. cit., planșa XLIV; Kitzinger, op. cit., planșa 20; W. Köhler, *Die karolingischen Miniaturen; Die Schule von Tours*, Berlin, 1930—1933, I, pp. 194 urm., 386 urm., pl. 51. Cf. G.J. Kern, „Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts“, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, II, 1912, pp. 39 urm., îndeosebi pp. 56 urm., fig. 15; E. Panofsky, „Die Perspektive als symbolische Form“, *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1924—1925, pp. 258 urm., îndeosebi p. 311, fig. 15. Pentru limitele acestel, și a altor cîtorva, încercări de a reinvia perspectiva liniară în arta carolingiană, vezi p. 149 urm.
10. Pentru Evangheliarul de la Vatican (MS. Barb. lat. 570), vezi Lowe, *Codices Latini Antiquiores*, I, pp. 20 (nr. 63), 41;

ilustrațiile se găsesc la Zimmermann, *op. cit.*, pl. 313—317. Pentru *Codex aureus* de la Stockholm (Biblioteca Regală, MS. A. 135), vezi Zimmermann, *ibidem*, pl. 204, 280—286; Boeckler, *Abendländische Miniaturen*, p. 21, pl. 13; și articolul recent de C. Nordenfalk, „A Note on the Stockholm Codex Aureus”, *Nordisk Tidskrift för Bok-och Biblioteksväsen*, XXXVIII, 1951, pp. 145 urm.

11. Pentru *Sf. Augustin* de la Paris (Bibliothèque Nationale, MS. lat. 12108), vezi Lowe, *Codices Latini Antiquiores* V, pp. 32 (Nr. 630), 60; Zimmermann, *op. cit.*, pl. 146, 148, 149; Boeckler, *op. cit.*, p. 13. O reproducere în culori se găsește în T. Porcher, ed., *Bibliothèque Nationale, Les Manuscrits à peintures en France du VIIe au XIIe siècle*, Paris, 1954, nr. 12, planșa color A. Pentru *Evangeliiarul Gundohinus* (Autun, Bibliothèque Municipale, MS. 3) vezi Lowe, *op. cit.*, VI, Oxford, 1953, pp. 5 (nr. 716), 42; Zimmermann, pl. 78—84; Boeckler, pp. 13, 106, pl. 6; și catalogul expoziției din 1954, nr. 7. E. Rosenthal, *op. cit.*, p. 87, subliniază că miniaturile din *Evangeliiarul Gundohinus* merită „nu numai critică pentru stupiditatea lor, ci și o cercetare integrală”. De vreme ce ele sînt aproape unice ca încercări majore de reprezentare figurală pe continentul precarolingian, observația aceasta e foarte adevărată, dar ea nu schimbă faptul că ele dovedesc o incompetență categorică pe care istoricii de artă moderni nu sînt dispuși s-o admită. Ar fi fost cu neputință să li se zică „expresive” înainte ca o interpretare extremistă a conceptului de *Kunstwollen* al lui Riegl, promovată și încurajată de psihologi și pedagogi, să fi început a trata arta copiilor și a alienaților *pari passu* cu modalitățile de expresie așa-zis „primitive”, dar perfect adulte, sănătoase și chiar sofisticate. La expoziția de la Paris, unde manuscrisul *Gundohinus* a fost expus în imediata apropiere a *Sfîntului Augustin*, a devenit evident că acesta din urmă, apreciat în mod legitim după propriile-i norme, are stil, în timp ce primul, pe drept cuvînt cu neputință de apreciat după vreo normă, nu are. Istoricii de artă moderni sînt capabili să treacă cu vederea faptul că, indiferent de *Kunstwollen* sau nu, orice individ și orice perioadă poate produce opere care sînt slabe *per se*, iar nu *secundum quid*.
12. Vezi Boinet, *op. cit.*, pl. LVIII-LIX; Hinks, *op. cit.*, pp. 138 urm.; Boeckler, *Abendländische Miniaturen*, pp. 27 urm., pl. 18. Originea bizantină a miniaturistilor a fost prudent susținută de A. Goldschmidt, *German Illumination*, Florența și New York, 1921, L, pp. 9 urm., pl. 21, 22. Pentru data și originea contestată a miniaturii cu *Sfîntul Matei* din Bruxelles, Bibliothèque Royale, MS. 18723, vezi H. Swarzenski, „The Xanten Purple Leaf and the Carolingian Renaissance”, *Art Bulletin*, XXII, 1940, pp. 7 urm.; cf. acum Tselos, *op. cit.*, pp. 20 urm.
13. Pentru acest manuscris falmos (publicat de Hugo Grotius, cu ilustrații gravate de Jacob de Gheyn, încă din 1600), manuscrisele înrudite (îndeosebi British Museum, MS. Harley 647, aflat poate inițial în proprietatea lui Lupus din Ferrières și în anumite privințe chiar mai „pompeian” ca stil decît *Leidensis Vossianus*) și derivatele sale ulterioare,

vezi J. Thiele, *Antike Himmelsbilder*, 'Berlin, 1898; F. Saxl, *Verzeichnis astrologischer und mytologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken* (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, VI, 1915), pp. XVI urm., 4 urm., 103; E. Panofsky și F. Saxl, „Classical Mythology in Mediaeval Art”, *Metropolitan Museum Studies*, IV, 2, 1933, pp. 228 urm.; F. Saxl și H. Meier (H. Bober ed.), *Catalogue of Astrological and Mythological Illuminated Manuscripts of the Latin Middle Ages*, I, Londra, 1953, pp. XIII urm. și *passim*; J. Seznec, *op. cit.*, pp. 151 urm.; H. Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art, The Art of Church Treasures in Northwesterr Europe*, Londra, 1954, p. 50, fig. 156—158; Rosenthal, *op. cit.*, fig. 1 și 2 (interesantă juxtapunere între Gemenii din *Leidensis Vossianus* și un Apolo pompelan).

14. Pentru Psaltirea de la Utrecht (reprodusă în *toto* de E.T. DeWald, *The Illustrations of the Utrecht Psalter*, Princeton, 1932), vezi broșura recentă (din nefericire neluată în considerare de către Tselos, *op. cit.*) de F. Wormald, *The Utrecht Psalter*, Utrecht, 1953, unde e pusă în evidență importanța reliefurilor romane în stuc pentru tratarea „impresionistă” a peisajului; pentru o interesantă paralelă cu alte relieuri clasice, îndeosebi *Tabulae Iliacae*, cf. Rosenthal, *op. cit.*, fig. 12, 13. Totuși principala sursă de inspirație trebuie căutată în ilustrația de carte de la sfârșitul secolului al IV-lea și începutul celui de-al V-lea (pentru o paralelă deosebit de edificatoare, să se compare grupul de pe fila 14, identificat ca o alegorie a Bisericii în E. Panofsky, „The Textual Basis of the Utrecht Psalter Illustrations”, *Art Bulletin*, XXV, 1943, pp. 50 urm., fig. 18, cu grupul Theano din *Iliada* de la Milano, reprodus de ex. în Morey, *Early Christian Art*, fig. 39). Trebuie notat, în mod deosebit, că o compoziție „picturală” în relief ca mult discutatul „Sarcofag din portul maritim” de la Vatican (W. Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, Berlin, 1903, II, pl. 5), care în detalii ca însuflețitul peisaj marin din prim plan și „Arcul de triumf din Ostia” din fundalul de pe partea dreaptă anticipează în mod uimitor Psaltirea de la Utrecht (filele 38v. și 55v.) este de neimaginat fără un prototip pictat; că miniaturistica antică tîrzie prezintă adesea o tratare „impresionistă” a accesoriilor, în special frunzișul copacilor (vezi de ex., *Virgiliul* de la Vatican și, în primul rînd, „*Itala* de la Quedlinburg” din Berlin, H. Degering și A. Boeckler, *Die Quedlinburger Italafragmente*, Berlin, 1932); și că utilizarea desenului pur liniar ca mediu ar fi putut fi sugerată de însuși modelul creștin timpuriu al Psaltirii. Există dovezi temeinice pentru a demonstra că *Cronograful* de la 354 a fost ilustrat în această tehnică lipsită de orice amblii (vezi H. Stern, *Le Calendrier de 354; Etudes sur son texte et ses illustrations*, Paris, 1953), specimene din el supraviețuind în trei exemplare din secolul al VI-lea, dintre care cel mai important e *Codex Arcerianus* de la Wolfenbüttel (Landesbibliothek, MS. 2403, reprodus în Stern, pl. LV, 2, și H. Swarzenski, „The Xanten Purple Leaf”, fig. 7). Pentru manuscrisele Prudentius, vezi R. Stettiner, *Die illus-*

trierten Prudentius-Handschriften, Berlin, 1895, 1905; pentru manuscrise medicale și botanice, de ex., C.J. Singer, *Studies in the History and Method of Science*, Oxford, 1917–1921, și K. Sudhoff, ed., *Archiv für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften*, Leipzig, 1908–1943; pentru bestiarii, H. Woodruff, „The Physiologus of Bern“, *Art Bulletin*, XII, 1930, pp. 2 urm.; pentru tratatul cunoscut sub denumirea de *Notitia dignitatum Imperii Romani*, vezi H. Omont, ed., *Notitia dignitatum Imperii Romani* (Paris, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 9661), Paris, 1911; *idem*, „Le plus ancien Manuscrit de la Notitia dignitatum“, *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, LI, 1891, pp. 225 urm.; P. Schnabel, „Der verlorene Speirer Codex des Itinerarium Antonini, der Notitia Dignitatum und anderer Schriften“, *Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften*, phil.-hist. Klasse, XXIX, 1926, pp. 242 urm. (Sînt recunoscător profesorului Francis Wormald care a avut bunăvoința să mă informeze că fragmentul din cea mai veche copie existentă, descris în articolul lui Omont din 1891, produs în 1427 și antedatînd astfel manuscrisul de la Paris cu circa douăzeci de ani, dar considerat de atunci ca inidentificabil, se află actualmente în posesia sa); pentru *Comediile* lui Terențiu, L.W. Jones și C.R. Morey, *The Miniatures of the Manuscripts of Terence*, Princeton, 1930–1931; pentru *Fabulele* lui Esop, A. Goldschmidt, *An Early Manuscript of the Aesop Fables of Avianus and Related Manuscripts*, Princeton, 1947; pentru *Cronograful de la 354* și copia lui carolingiană, *Codex Luxemburgensis* (astăzi pierdut, dar cunoscut încă lui Peiresc), Stern, *op. cit.*; pentru enciclopedia, A.M. Amelli, *Miniature sacre e profane dell'anno 1023 illustranti l'Enciclopedia medioevale di Rabano Mauro*, Monte Cassino, 1896 (cf. Panofsky și Saxl, „Classical Mythology in Mediaeval Art“, pp. 250, 258, Panofsky, *Studies in Iconology*, p. 76, și Sez nec, *op. cit.*, p. 166); pentru flabellumul din Tournus, L.E.A. Eittner, *The Flabellum of Tournus (Art Bulletin Supplement, I)*, New York, 1944.

15. Pentru cameele clasice simulate din manuscrisele așa-numitului grup Ada, vezi, pe lângă pagina cu Sf. Luca din Evangheliarul Ada propriu-zis (Trier, Stadtbibliothek, MS. 22, reprodusă de ex. în Boinet, *op. cit.*, planșa VIII; Hinks, *op. cit.*, pl. 13; Boeckler, *Abendländische Miniaturen*, pl. 15), exemplele reproduse în Boinet, pl. XV, XVII, XIX, XXI–XXIII, și Goldschmidt, *German Illumination*, pl. 33, 38, 40, 43. De notat însă că aceste camee tind a fi treptat creștinizate în manuscrisele ulterioare ce țin de aceeași tradiție sau derivă din ea. Pentru ceea ce s-ar putea numi o creștinizare parțială, vezi, de ex. pagina cu Sf. Ioan din Evangheliar, British Museum, MS. Harley 2788 (Boinet, pl. XIII; Goldschmidt, *German Illumination*, pl. 37), sau un arc canonic din Evangheliarul de la Saint-Médard din Solssons, Paris, Bibliothèque Nationale, MS. Lat. 8850 (Goldschmidt, *ibidem*, pl. 31), unde cameea simulată din virful arcului pare a înfățișa Bunavestire. Pentru creștinizarea completă, vezi de ex. Evangheliarul de la St. Gumbert din Biblioteca Universi-

tății de la Erlangen, MS. 141 (Boinet, pl. XXIV; Goldschmidt, *ibidem*, pl. 58) sau așa-numitul *Codex Wittechindeus* de la Staatsbibliothek din Berlin, Cod. Theol. Lat. Fol. 1 (Boinet, pl. XXV; Goldschmidt, *ibidem*, pl. 60).

16. Pentru personificările clasice ale naturii din Psaltirea de la Utrecht, vezi DeWald, *op. cit.* (Index), și Wormald, *The Utrecht Psalter*, p. 11, subliniind corect faptul că unele dintre ele, bunăoară zeii fluviali, au fost împrumutați din manuscrisele Aratei menționate mai sus, p. 261, nota 13; interesant e că Psaltirea de la Stuttgart, executată probabil în aceeași perioadă ca și Psaltirea de la Utrecht (E.T. Dewald, *The Stuttgart Psalter, Biblia Folio 23, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart*, Princeton, 1930) e mai puțin bogată în personificări ale naturii, dar cuprinde motive păgine curloase ca zeul celtic Cernunnus (fila 16v., utilizat aici ca un echivalent al lui Hades). Pentru personificările clasice din Răstignirile carolingiene, vezi A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, I, Berlin, 1914, fig. 41, 78, 83, 85, 88, 132a, 163a. Uneori, ca într-o figurină de fildeș reproducă în Goldschmidt, fig. 71a, sau în Sacramentariul de la Saint-Denis, Paris, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 1141, fila 3 (H. Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art*, fig. 9), personificările Pământului și / sau Oceanului se găsesc și în reprezentări ale *Majestas Domini*.

17. Despre secolul al X-lea în genere, vezi R.S. López, „Still Another Renaissance”, *American Historical Review*, LVI, 1951, pp. 1 urm., și „Symposium on the Tenth Century” în *Mediaevalia et Humanistica*, IX, 1955, pp. 1-3 urm. cu colaborări de L. White, L.C. MacKenny, H. Lattin, L. Wallach și K.J. Conant). Toate încercările de a „salva” secolul al X-lea tind să sublinieze mai degrabă potențialitățile decât realitățile înfăptuirii culturale și recurg aproape automat la ceea ce s-ar putea numi un limbaj embriologic. Pe lângă [inventarea sintagmei „perioadă de incubație” (citată în text), López spune la p. 20: „Renașterea din secolul al X-lea nu este un termen inadecvat în domeniul intelectual dacă luăm în considerație atât embrionii cât și puii abia ieșiți din ouă”; iar Lynn White, p. 26, își încheie apologia cu această afirmație: „Dacă el [secolul al X-lea] a fost întunecat, întunericul lui a fost acela al matricei”.

Ca mostră de imnologie din secolul al X-lea, vezi, bunăoară impresionanta cantică, prevestind *Dies irae*, retipărită de U. Middeldorf, *Art Bulletin*, XXII, 1940, p. 50. O excelentă analiză a stilului lui Rather din Verona se găsește în Auerbach, *op. cit.*, îndeosebi pp. 20 urm. (cu bibliografie suplimentară). Abia către sfârșitul secolului și într-un mediu categoric de curte, manierismul lui Rather ca și spontaneitatea capricioasă a lui Liutprand și naivitatea Hrotsvithel au fost depășite de eleganța lui Gerbert din Aurillac, profesorul lui Otto al III-lea și, ca Silvestru al II-lea, papă între 999 și 1003 (Auerbach, pp. 55 urm.); stilul său latin, foarte cultivat și revenind la idealurile lui Lupus din Ferrières, dar încărcat

de o puternică sensibilitate personală, poate fi considerat ca un autentic echivalent al renașterii ottoniene în artă.

18. Pentru renașterea „ottoniană” și „anglo-saxonă” în artă, vezi H. Jantzen, *Ottonische Kunst*, München, f.d. [1947]; H. Focillon, *L'An Mil*, Paris, 1952; Saxl și Wittkower, *British Art and the Mediterranean*, pp. 21 urm.; O. Homburger, *Die Anfänge der Malerschule von Winchester im X. Jahrhundert*, Leipzig, 1912. Pentru absența unei „antik-heldnische Wiedergeburtsidee”, vezi Heer, op. cit., p. 80.

Resurecția conștientă a modelelor carolingiene după o întrerupere de aproape două sute de ani a fost strălucit demonstrată într-un caz specific („Gerokodex”, Darmstadt, Landesbibliothek, MS. 1949) de W. Köhler, „Die Tradition der Adagruppe und die Anfänge des ottonischen Stiles in der Buchmalerei”, *Festschrift zum 60. Geburtstag von Paul Clemen*, Düsseldorf, 1926, pp. 255 urm.; iar în alt caz (aici cu referire la scriere și la confecționarea cărților), de E.A. Lowe, „The Morgan Golden Gospels, The Date and the Origin of the Manuscript”, *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, Princeton, 1954, pp. 266 urm., prezentînd manuscrisul Morgan M. 32 ca pe o imitație ottoniană a unui original carolingian. Pentru alte exemple semnificative în diverse domenii, cf. H. Swarzenski, *Romanesque Monuments*, pp. 22 urm. (copii ale Psaltirii de la Utrecht, începînd cu manuscrisul de la începutul secolului al XI-lea, British Museum, MS. Harley 2506, și manuscrisul puțin ulterior, British Museum, MS. Cotton Tib. B.V.). De asemenea, Sf. Bernward din Hildesheim a utilizat modele carolingiene, atît lucrări de sculptură cît și ilustrații de carte, în crucifixul său de argint ca și în faimoasele uși destinate inițial pentru biserica St. Michael (Vezi E. Panofsky, *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, München, 1924, pp. 73—78, pl. 2—5, ilustrații în text, XI, a-c; A. Goldschmidt, *Die deutschen Bronzetüren des Mittelalters*, Marburg, 1926; H. von Einem, „Zur Hildesheimer Bronzetür”, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, LIX, 1938, pp. 3 urm.; F. Tschann, *Saint Bernward of Hildesheim*, Notre Dame, Indiana, 1942—1952, în special vol. II și III; R. Wesenberg, *Bernwardinische Plastik*, Berlin, 1955). Nu mai puțin faimoasa lui coloană de bronz însă, narînd istoria vieții publice a lui Hristos pe o spirală continuă, presupune în mod evident, în pofida enormei diferențe în stil și de concepție (Panofsky, pp. 21 urm.) înfrîurirea columnelor triumfale de la Roma, constituind astfel unul dintre cazurile excepționale de influență clasică directă asupra artelor ottoniene — altul fiind imitarea monedelor romane în medalioanele de pe pagina incipit a Evangheliarului de la Sainte-Chapelle din Paris, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 8851, fol. 16 (vezi Goldschmidt, *German Illumination*, pl. 9—11; pentru o interpretare a medalioanelor care atribule manuscrisul mai degrabă lui Henric al II-lea decît lui Otto al II-lea, datîndu-le astfel după 1002 și nu între 967 și 983, cf. P.E. Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit, I Teil bis zur Mitte des 12. Jahrhun-*

derts, Berlin și Leipzig, 1928, pp. 108 urm., 197, fig. 82, cu bibliografie suplimentară).

Cred însă că aceste excepții (nu mi-a fost accesibil un eseu în manuscris de H. Beseler, „Die Frage einer ottonischen Antikenübernahme“, *Schulerfestschrift Hans Jantzen*, Kunsthistorisches Institut, München, 1951) pot fi explicate prin împrejurări speciale. În Evangheliarul de la Sainte-Chapelle, de pildă, indiferent dacă a fost produs pentru Otto al II-lea (care pare a fi opinia acceptată, cu toate că obiecțiile lui Schramm nu par a fi fost respinse în mod explicit) sau pentru Henric al II-lea, portretele „romane“ de pe pagina de *incipit*, reprezentându-l pe Henric I (de două ori), pe Otto I și pe Otto al II-lea (sau, ca alternativă, pe Henric I, Otto I, Otto al II-lea și Henric al II-lea), sînt menite să proclame legitimitatea suveranilor ale căror drepturi asupra Sfîntului Imperiu roman erau violent contestate pe atunci; în producțiile de mai târziu ale aceleiași școli, în paranteză fie spus, imitațiile după monede romane tind să fie creștinizate asemeni camelor simulate din manuscrisele carolingiene (vezi mai sus, p. 263 nota 15; medalioanele din Evangheliarul de aur al lui Henric al III-lea de la Escorial (de exemplu A. Boeckler, *Das goldene Evangelienbuch Heinrichs III.*, Berlin, 1933, fig. 75—77), prezintă busturile tinerilor martiri în loc de cele ale împăraților. Columna Sf. Bernward, pe de altă parte, reflectă propriile-i amintiri dintr-o vizită la Roma în ianurile 1001 — vizită ale cărei roade s-au vădit în triumful său personal asupra arhiepiscopului Willigis de Mainz care, după exact șase ani de la sosirea Sf. Bernward la Roma, a fost silit să-i recunoască îndelung disputatele drepturi asupra importantei mînăstiri de la Gandersheim. Nu e poate prea riscant să presupunem că acest unic monument, imitat după modelul columnelor triumfale de la Roma, comemorează deopotrivă succesul major al carierei administrative a Sf. Bernward și devoțiunea lui.

19. Pentru un important artist ottonian, activ probabil atît ca miniaturist cît și ca sculptor în fildeș, al cărui stil anunță cu atîta limpezime viitorul, încît a fost numit „întemeietorul stilului romanic“, vezi excelentul articol de C. Nordenfalk, „Der Meister des Registrum Gregorii“, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, seria a 3-a, I, 1950, pp. 61 urm.
20. Vezi pp. 88 urm.
21. Pentru această „Protorenaștere“, vezi, pe lîngă cărțile și articolele citate mai sus, p. 256, nota 1, și în notele următoare: C.H. Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*; J. Roosval, „Proto-Renaissance at the End of the Twelfth Century“, *Essays in Honor of Georg Swarzenski*, Chicago, 1951, pp. 39 urm.; Toffanin, *op. cit.*, vol. I. Pentru Protorenașterea din Franța, vezi îndeosebi R. Hamann, *Südfranzösische Protorenaissance (Deutsche und französische Kunst im Mittelalter, I)*, Marburg, 1923; *idem*, *Die Ableikirche von St. Gilles und ihre künstlerische Nachfolge*, Berlin, 1955 (cf. și W. Horn, *Die Fassade von St. Gilles, eine Untersuchung zur Frage des Antikeneinflusses in der südfranzösischen Kunst des 12. Jahrhunderts*, Hamburg,

disertație de doctorat, 1937); *idem*, „Altchristliches in der südfranzösischen Protorenaissance des 12. Jahrhunderts“ *Die Antike*, X, 1934, pp. 264 urm.; M. Schapiro, „The Romanesque Sculpture of Moissac, Part I“, *Art Bulletin*, XIII, 1931, pp. 249 urm., 464 urm.; M. Durand-Lefèvre, *Art gallo-romain et sculpture romane*, Paris, 1937; M. Aubert, *L'Art français à l'époque romane; architecture et sculpture*, Paris, 1929—1950; J. Gantner (în colaborare cu M. Pobé, pref. M. Aubert), *Gallia Romanica; Die hohe Kunst der romanischen Epoche in Frankreich*, Viena, 1955 (ediție franceză, Paris, 1955). Pentru Protorenașterea din Italia, vezi G.H. Crichton, *Romanesque Sculpture in Italy*, Londra, 1954; R. Julian, *L'Eveil de la sculpture en Italie*, Paris, 1945—1949; *idem*, *Les Sculpteurs romans de l'Italie septentrionale*, Paris, 1952; R. Salvini, *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Milano, 1956. Pentru Italia de Sud vezi încă E. Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904; M. Wackernagel, *Die Plastik des 11. und 12. Jahrhunderts in Apulien*, Leipzig, 1911; pentru bibliografie mai recentă, vezi C.A. Willemssen, *Apulien*, Leipzig, 1944; C.D. Sheppard, „A Chronology of Romanesque Sculpture in Campania“, *Art Bulletin*, XXXII, 1950, pp. 319 urm.; J. Deér, „Die Baseler Löwenkamee und der süditalienische Gemmenschnitt des 12. und 13. Jahrhunderts, Ein Beitrag zur Geschichte der abendländischen Protorenaissance“, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, XIV, 1952, pp. 129 urm.; H. Wentzel, „Antiken-Imitationen des 12. und 13. Jahrhunderts in Italien“, *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, IX, 1955, pp. 29 urm. Pentru Veneția, unde Protorenașterea a început la o dată comparativ târzie și s-a caracterizat printr-o dependență deosebit de accentuată față de monumentele antice târzii și creștine timpurii (producând uneori ceea ce s-ar putea numi „falsuri“ reale) și unde sculptura a înclinat să absoarbă influența suplimentară a mozaicului mai dezvoltat, vezi O. Demus, „A Renaissance of Early Christian Art in Thirteenth Century Venice“, *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.*, Princeton, 1954, pp. 348 urm. Pentru Dalmația etc, vezi O. Kutschera-Woborsky, „Das Giovanninorelief des Spalätiner Vorgebirges“, *Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts [deutsch-österreichisches Staatsdenkmalamt]*, XII, 1918, pp. 28 urm. Pentru bogăția încă neîntrecută a ilustrațiilor acoperind întregul domeniu al sculpturii europene în secolul al XII-lea, vezi A. Kingsley Porter, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Cambridge (Mass.), 1923.

22. Pentru exemplele mai curînd rare de sculptură vest-europeană în piatră produsă în epocile carolingiană și ottoniană (pentru perioada precarolingiană, cf. mai sus, p. 257, n. 3), vezi A. Kingsley Porter, „The Tomb of Hincmar and Carolingian Sculpture in France“, *Burlington Magazine*, L, 1927, pp. 75 urm.; H. Focillon, *L'Art des sculptures romanes*, Paris, 1931, îndeosebi pp. 43 urm.; *idem*, *L'An Mil, passim*; O. Homburger, „Ein Denkmal ottonischer Plastik in Rom mit dem Bildnis

- Ottos III", *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, LVII, 1936, pp. 130 urm.; și, mai ales, R. Wesenberg, „Die Fragmente monumentaler Skulpturen von St. Pantaleon in Köln“, *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, IX, 1955, pp. 1 urm.
23. Pentru reprezentări romanice ale lui Constantin ca reflexe ale statuii lui Marc Aureliu, vezi Adhémar, *op. cit.*, pp. 207 urm., fig. 60—64; pentru Villard de Honnecourt, *ibidem*, pp. 278 urm., fig. 106—112.
 24. Pentru rolul lui Nicolas din Verdun, vezi acum H. Swarzenski, *Romanesque Monuments*, îndeosebi pp. 29 urm., 82 (cu bibliografie suplimentară), fig. 513—520.
 25. Pentru sarcofagul lui Isarn și prototipul lui galoroman, vezi Adhémar, *op. cit.*, p. 236, fig. 87, 88.
 26. Pentru reliefurile din ambulatoriul catedralei Saint-Sernin din Toulouse, vezi Kingsley Porter, *op. cit.*, pp. 206 urm., fig. 296—305, 307. Pentru tronul de la Bari, vezi *ibidem*, pp. 59 urm., fig. 152—155; A. Grabar, „Trônes épiscopaux du XI^e et XII^e siècle en Italie méridionale“, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XVI, 1954, pp. 7 urm. După părerea mea, tratarea nudului în acest monument uimitor se poate explica numai prin influența fildeşurilor bizantine cum ar fi așa-numitele casete cu rozetă (vezi de ex., A. Goldschmidt și K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, Berlin, 1930—1934, I, fig. 12, 15, 18, 21, 24, 26—33, 35, 38—43, 47—51) și două remarcabile plăci, ambele în Kaiser Friedrich Museum de la Berlin, care arată Intrarea în Ierusalim (fig. noastră 23) și Moartea celor patruzeci de mucenici (*ibidem*, II, pl. II, fig. 3; pl. X, fig. 10); pentru două reliefuri în piatră direct copiate după casete cu rozetă bizantine (unul la Ferrara, celălalt la Como), vezi K. Weitzmann, „Abenländische Kopien Byzantinischer Rosettenkästen“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, III, 1934, pp. 89 urm. Interesant este că același grup de fildeșuri bizantine a continuat să-i intereseze pe sculptorii din sudul Italiei, chiar și în secolul al XIII-lea, după cum demonstrează H. Wentzel, „Die Kamee mit dem ägyptischen Joseph in Leningrad“, *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, Berlin, 1956, pp. 85 urm.
 27. Pentru aprecierea, utilizarea și înfrurirea gemelor clasice și a resurecțiilor medievale ale gliptografiei, vezi Adhémar, *op. cit.*, pp. 106 urm.; W.S. Heckscher, „Relics of Pagan Antiquity in Mediaeval Settings“, *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937—1938, pp. 204 urm.; Deér, „Die Baseler Löwenkamee“; și o lungă serie de articole de H. Wentzel, căruia disciplina noastră îi este profund îndatorată pentru faptul de a fi atras atenția asupra unui fenomen în mare măsură neglijat de istoricii mai vechi ai artei medievale: „Mittelalterliche Gemmen, Versuch einer Grundlegung“, *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, VIII, 1941, pp. 45 urm.; „Eine Kamee aus Lothringen in Florenz und andere Kunstkammerkameen“, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, LXIV, 1943, pp. 1 urm.; „Mittelalterliche Gemmen am Oberrhein und verwandte Arbeiten“, *Form und Inhalt, kunstgeschichtliche Studien Otto*

Schmitt dargebracht, Stuttgart, 1950, pp. 145 urm.; „Mittelalter und Antike im Spiegel kleiner Kunstwerke des 13. Jahrhunderts“, *Studier tillägnade Henrik Cornell på sextioårsdagen*, Stockholm, 1950, pp. 67 urm.; „Portraits «à l'Antique» on French Mediaeval Gems and Seals“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI, 1953, pp. 342 urm.; „Die vier Kameen im Aachener Domschatz und die französische Gemmenschneidekunst des 13. Jahrhunderts“, *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, VIII, 1954, pp. 1 urm.; „Die grosse Kamee mit Poseidon und Athena in Paris“, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XVI, 1954, pp. 53 urm.; „Die Kamee... in Leningrad“, *op. cit.*; „Mittelalterliche Gemmen in den Sammlungen Italiens“, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, VII, 1956, pp. 239 urm.

28. Pentru mormîntul lui Arnulf din Lisieux (pentru o posibilă explicație a iconografiei sale, cf. mai jos, p. 289, nota 100), vezi Adhémar, *op. cit.*, pp. 249 urm., fig. 83.

29. Pentru lavaboul de la Saint-Denis, vezi Adhémar, *op. cit.*, p. 265 urm. (cu bibliografie suplimentară), fig. 99—103. Pentru o posibilă influență a gemelor clasice asupra mormîntului Sfîntului Eduard, vezi un desen atribuit lui Matthew Paris în M.R. James, ed., *La Estoire de Seint Aedward le Rei* (Cambridge Library, E E3, 59), Roxburghe Club, Oxford, 1920, fila 65.

30. Vezi Adhémar, *op. cit.*, fig. 105, și Wentzel, „Mittelalterliche Gemmen am Oberrhein“, p. 149, fig. 4.

31. Pentru contrastul dintre imitația modelelor clasice în Provența și Burgundia („imitation plus intelligente“), vezi pertinentele observații ale lui Adhémar, *op. cit.*, pp. 233 urm. și 241 urm.

32. Vezi H.U. von Schoenebeck, „Ein christlicher Sarkophag aus St. Gullhem“, *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, XLVII, 1932, pp. 97 urm. (reconstruind în mod strălucit un sarcofag din cîteva fragmente și datîndu-l în secolul al IV-lea); H. Buchthal, *Bibliography of the Survival of the Classics*, II, Londra, 1938, p. 204, nr. 771 (acceptînd reconstrucția lui Schoenebeck, dar datînd sarcofagul puțin înainte de 1138).

33. Vezi Panofsky, *Die deutsche Plastik*, îndeosebi pp. 12 urm.

34. Această deosebire stilistică dintre sculptura romanică și cea gotică timpurie a fost formulată pentru prima oară de W. Vöge, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter; Eine Untersuchung über die erste Blütezeit der französischen Plastik*, Strasbourg, 1894, acum mai bine de șaizeci de ani, dar încă nedepășită ca intuiție fundamentală. Vezi și *idem*, „Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200“, *Zeitschrift für bildende Kunst*, serie nouă, XXV, 1914, pp. 193 urm.; pentru o discuție mai amplă a acestei probleme, E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, pp. 13 urm., și W. Paatz, *Von den Gattungen und vom Sinn der gotischen Rundfigur* (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, III, 1951). Pentru o privire edificatoare asupra întîlnirii dintre principiile gotice și cele romanice într-un atelier german de pe la 1230—1235, vezi A. Goldschmidt, *Die Skulpturen in Freiberg und Wechselburg*, Berlin, 1924, pp. 9 urm. Pentru o problemă specială în legătură cu aceasta, vezi C. Seymour, „Thirteenth

Century Sculpture at Noyon and the Development of the Gothic Caryatid", *Gazette des Beaux-Arts*, seria a 6-a, XXVI, 1944, pp. 163 urm.

35. Primul care a atras atenția asupra acestui nou val de bizantinism (cu referire specială la arta germană) a fost, după câte știu, A. Goldschmidt, „Die Stilentwicklung der romanischen Skulptur in Sachsen“, *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, XXI, 1900, pp. 225 urm. În ceea ce privește Franța, fenomenul a fost cu deosebire subliniat de către W. Vöge, „Ueber die Bamberger Domskulpturen“, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXII, 1899, pp. 94 urm.; XXIV, 1901, pp. 195 urm., 255 urm.
36. Pentru Maestrul Sfinților Petru și Pavel, vezi *idem*, „Die Bahnbrecher des Naturstudiums“. Țin să spun încă o dată că similitudinea dintre Sf. Petru și Antoninus Pius mi-a fost semnalată de către prof. Karl Lehmann.
37. Vezi acum Adhémar, *op. cit.*, p. 275.
38. Vezi Panofsky, „Ueber die Reihenfolge der vier Meister von Reims“, și Adhémar, *op. cit.*, p. 278
39. E. Meyer, „Eine Mittelalterliche Bronzestatuetten“, *Kunstwerke aus dem Besitz der Albert-Ludwig-Universität Freiburg im Breisgau*, Berlin și Freiburg, 1957 pp. 17 urm. Cf. și nota următoare.
40. Pentru sursele posibile ale Vizitațiunii de la Reims, vezi Adhémar, *op. cit.*, pp. 276 urm., și, în ceea ce privește pieptănătura și broboada, G. Swarzenski, *Nicolo Pisano*, Frankfurt-am-Main, 1926, p. 18, pl. 26; încercarea lui Wentzel de a o pune în legătură cu gemele clasice („Mittelalter und Antike“, p. 88, fig. 22) se limitează la tipul facial al Fecioarei și, chiar așa, nu pare convingătoare. În ceea ce privește atitudinea și tratarea draperiei însă nici statuara clasică în mărime naturală nu a oferit prototipuri convingătoare. Cele mai apropiate echivalente se găsesc, destul de ciudat, în anumite statuete de „Tanagra“ (vezi, de ex., G. Kleiner, *Tanagrafiguren; Untersuchungen zur hellenistischen Kunst und Geschichte* [*Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, Ergänzungsheft, No. 15], Berlin, 1942, pl. 17c, 21a, 24c, 27b, c; G.M. A. Richter, *The Metropolitan Museum of Art, Handbook of the Classical Collection*, New York, 1917, fig. 88d, f, fig. noastră 43). Trebuie să ținem seama însă, în primul rând, că, așa cum s-a accentuat într-un scurt dar foarte important articol de D.B. Thompson, căruia îi sînt foarte îndatorat cu privire la problemele discutate aici („A Bronze Dancer from Alexandria“, *American Journal of Archaeology*, LIV, 1950, pp. 371 urm., îndeosebi p. 374), sculptura de mici dimensiuni în lut reproduce adeseori sculptura de mici dimensiuni în argint sau bronz; în al doilea rând, că statuetele de metal de calitate superioară — reflectînd la rîndu-le uneori „arta majoră“ — , după cum se poate demonstra chiar după enormele pierderi provocate de furturi sau retopiri, și-au croit drum spre Nord în Antichitate pînă în Franța și Germania (vezi, de ex., *Tăranca găsită în Carniola* [K.A. Neugebauer, *Antike Bronzestatuetten*, Berlin, 1921, fig. 49], splendidul *Hermafrodit* găsit la Mirecourt în Lorena [*ibidem*, fig. 45] și *Jupiter*

Dolichenus găsit într-un mormânt preistoric lângă Berlin (*ibidem*, fig. 63)). Putem menționa cu acest prilej că *Mater Dolorosa* de la Freiburg, pomenită în nota precedentă și amintind în general de un tip al Demetrei reprezentat de speciemenele reproduse în S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, Paris, 1897—1910, II, p. 241, îndeosebi nota 6, poate fi explicată printr-un soi de fuziune între motivele transmise de bronzuri ca *Iunona* de la Viena (Neugebauer, fig. 59, fig. noastră 42) și *Selene* de la Berlin (*ibidem*, fig. 60) — cu rezerva că faldurile diagonale ale draperiei înfășurate pe piept presupun un alt model diferit și că artiștii medievali, deși impresia produsă de lucrările lor poate fi tot atât de „clasică” precum aceea a oricărei lucrări din Renaștere, nu erau familiarizați cu detaliile de croială ale costumului grecesc și roman.

40a. Pentru capitелurile de la Monreale și legătura lor cu Chartres, vezi C.D. Sheppard, Jr., „Iconography of the Cloister of Monreale”, *Art Bulletin*, XXXI, 1949, pp. 159 urm.; *idem*, „Monreale et Chartres”, *Gazette des Beaux-Arts*, seria a 6-a, XXXI, 1949, pp. 401 urm.; *idem*, „A Stylistic Analysis of the Cloister at Monreale”, *Art Bulletin*, XXXIV, 1952, pp. 35 urm. Teza lui Sheppard a fost respinsă de Deér, „Die Baseler Löwenkamee”, care crede că sculptura siciliană din secolul al XII-lea s-a dezvoltat independent de modelele franceze și că înflorirea ei a precedat-o pe aceea din Italia meridională; tot el atribuie numeroase camee, localizate anterior și datate din secolul al XIII-lea, unor gliptografi sicilieni din secolul al XII-lea, argumentare contestată de Wentzel, „Die vier Kameen im Aachener Domschatz” și „Die grosse Kamee”. În ceea ce privește sculptura majoră, cred că filiația franceză a capitелurilor de la Monreale nu poate fi tăgăduită și că Deér pare a subestima însemnătatea Sudului Italiei peninsulare — așa cum o învederează, bunăoară, tronul de la Bari din 1098 — în favoarea Siciliei; pare a avea dreptate însă când datează mormintele regilor normanzi din Palermo (p. 137, nota 51, p. 143, nota 97) în secolul al XII-lea și nu în al XIII-lea (pentru arhitectura siciliană din această perioadă, cf. G. di Stefano, *Monumenti della Sicilia Normanna*, Palermo, 1955). În ceea ce privește cameele, îmi lipsesc cunoștințele necesare pentru a mă pronunța, dar am impresia că datele lui Deér sînt prea timpurii, mai ales în cazul important al fermecătoarei *Doamne cu șoimul* de la Bargello și al lui *Hercule* din colecția Juritzky, și că argumentele lui istorice și iconografice nu sînt întotdeauna convingătoare. Când susține, de pildă, că *Hercule* din col. Juritzky trebuie să dateze mai degrabă din secolul al XII-lea decît din al XIII-lea, deoarece creștinizarea subiectului prin adăugirea balaurului menționat în psalmul XC (XCI):13 n-ar fi compatibilă cu perioada lui Frederic al II-lea, s-ar putea obiecta că indiferența lui Frederic al II-lea față de religie a fost un fenomen mai mult individual decît general. În realitate, un alt tip clasic de *Hercule*, în acest caz o reprezentare a eroului purtînd în spinare mistrețul din Erymanthos, a fost creștinizat în mod analog pe la 1250 într-unul din binecunoscutele reliefuluri de pe fațada basilicii San Marco din Veneția

- (cf. Panofsky și Saxl, „Classical Mythology in Mediaeval Art“, p. 231, fig. 4, 5, și Panofsky, *Studies in Iconology*, fig. 5, 6).
41. Pentru capitelul de la Troia, vezi H. Wentzel, „Ein Gotisches Kapitell in Troia“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XVII, 1954, pp. 185 urm. Pentru portalul de la Traù (de Magistrul Rado-
van), vezi O. Kutschera-Woborsky, *op. cit.*: F. Saxl, „Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel“, *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1921–1922, pp. 1 urm. Pentru alte statui ale Evei ca reflexe ale tipului *Venus Pudica*, cf. Adhémar, *op. cit.*, p. 290.
 42. Posibilitatea ca Roma să fi exercitat o mai mare influență asupra formării stilului Protorenașterii decît se crede în general a fost sugerată de către Wentzel, „Antiken-Imitationen“, îndeosebi pp. 59 urm. E, desigur, remarcabil că o bază din claustrul de la San Giovanni in Laterano (produsă însă abia prin 1222–1230) imită cu fidelitate un sfinx egiptean autentic, însușit pare-se printr-un intermediar roman; vezi Wentzel, *ibidem*, și *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, IV, col. 750 urm., fig. 1.
 43. Pentru întemeierile de orașe, în special Victoria, de către Frederic al II-lea, vezi E.H. Kantorowicz, *Kaiser Friedrich der Zweite*, ed. a 3-a, Berlin, 1931, I, pp. 598 urm.; II („Ergänzungsband“), p. 242. Faptul că „Unanimes Antiquitatis Amatores“ și-au făcut sub Sixtus al IV-lea din același Sfînt Victor patronul lor (vezi mai sus, p. 240, nota 24) nu e decît un accident, dar unul edificator. Deosebirea pare a consta în aceea că Frederic al II-lea a încercat să pună Antichitatea în slujba țelurilor sale politice și culturale, pe cînd „Sodalitas Litteratorum Sancti Victoris et Sociorum“ a încercat să-și pună mult criticatul cult al artei antice sub protecția unui sfînt catolic convenabil.
 44. Pentru activitățile artistice ale lui Frederic al II-lea în general, vezi, pe lîngă Kantorowicz, *ibidem*, I, pp. 479 urm.; II, pp. 209 urm.: Willemsen, *Apulien*, *passim*; W. Krönig, „Staufische Baukunst in Unteritalien“, *Beiträge zur Kunst des Mittelalters (Vorträge der ersten deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloss Brühl, 1948)*, Berlin, 1950, pp. 28 urm.; și Wentzel, „Antiken-Imitationen“, cu bibliografie suplimentară (nu mi-a fost accesibilă o disertație dactilografiată de la Marburg a lui E. Holler, din 1922, *Kaiser Friedrich II und die Antike*, menționată de Wentzel, p. 30, nota 7).
 45. Tendința clasicistă indubitabil prezentă — deși nicidecum precumpănitoare — în sculptura și gliptografia „fredericiană“ (pentru aceasta din urmă, vezi îndeosebi Wentzel, „Die grosse Kamee“ și „Die Kamee... in Leningrad“; pentru monede, sigilii și arhitectură, cf. notele următoare) lipsește din miniaturile tratatului lui Frederic despre vînătoarea cu șoimi (A. Wood și F.M. Fyfe, *The Art of Falconry, Being the „De Arte Venandū Cum Avibus“ of Frederick II von Hohenstaufen*, Londra, 1943 [ed. a 2-a, Boston, 1955]); nu pare a fi fost evidentă nici în pictura murală care în palatul său de la Neapole (Kantorowicz, *ibidem*, I, p. 215; II, p. 89) proclama cîndva ritualul jurisdicției imperiale. Această pictură murală s-a pierdut, se pare însă că ne-am putea forma o idee aproximativă despre

stilul ei pe baza miniaturii *Praeconium Paschale* din Condica Exultet din Biblioteca Capitolare de la Salerno (Kantorowicz, II, frontispiciu; cf. G.B. Ladner, „The «Portraits» of Emperors in Southern Italian Exultet Rolls”, *Speculum*, XVII, 1942, pp. 181 urm., îndeosebi p. 186; *Mostra storica nazionale della miniatura*, Palazzo Venezia, Roma, 1953, pp. 60 urm., nr. 82).

46. Pentru *Augustales* ale lui Frederic al II-lea, vezi Kantorowicz, *ibidem*, I, pp. 204 urm., pl. I, 1, 2; mai recent, H. Wentzel, „Der Augustalis Friederichs II”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XV, 1952, pp. 183 urm. (după Wentzel, „Antiken-Imitationen”, p. 35, C.A. Willemsen intenționează să realizeze o monografie despre diversele emisiuni monetare). Pentru sigiliile lui Frederic, vezi J.R. Dieterich, „Das Porträt Kaiser Friedrichs II von Hohenstaufen”, *Zeitschrift für bildende Kunst*, serie nouă, XIV, 1903, pp. 251 urm.

47. Pentru inițiativele arhitecturale ale lui Frederic, vezi Willemssen, *Apulien*, și I. Bruhns, *Hohenstaufenschlösser*, Königstein im Taunus, 1941; pentru Castel del Monte în special, B. Molajoli, *Guida di Castel del Monte*, ed. a 2-a, Fabriano, 1940, și Wentzel, „Antiken-Imitationen”. Arhitectura acestui castel a fost caracterizată, doar cu o ușoară exagerare, drept „toute entière française” în timp ce „la sculpture qui l'accompagne diffère à peine du décor adopté en France, et particulièrement en Champagne, pour les chapiteaux et les clefs de voûte” (Emile Bertaux, citat în Adhémar, *op. cit.*, p. 282). Pentru arhitecții cistercieni utilizați de Frederic al II-lea, vezi Kantorowicz, *Kaiser Friedrich der Zweite*, I, p. 80; II, pp. 36 urm.

Pentru arcul de triumf de la Capua, vezi Kantorowicz, I, pp. 483 urm.; II, pp. 210 urm.; E. Langlotz, „Das Porträt Friedrichs II. vom Brückentor in Capua”, *Essays in Honor of Georg Swarzenski*, Chicago, 1951, pp. 45 urm.; și, în primul rând, C.A. Willemsen, *Kaiser Friedrichs II Triumphator zu Capua*, Wiesbaden, 1953 („capul lui Iupiter”, pl. 69). Colosalul cap de la Lanuvium, păstrat la Institutul Arheologic german din Roma (publicat ca portret al lui Friederic al II-lea de către G. Kaschnitz-Weinberg, „Bildnisse Friedrichs II; I, Der Kolossalkopf aus Lanuvium”, *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts*, röm. Abteilung, LX/LXI, 1953/1954, pp. 1 urm.; Wentzel, „Antiken-Imitationen”, fig. 6) pare a fi un original antic tirziu reprodus în secolul al XIII-lea. Că și capul de la Barletta (*ibidem*, LXII, 1955, p. 1 urm.) e un portret al lui Frederic al II-lea este mai puțin probabil.

În general, arta produsă sub auspiciile lui Frederic al II-lea pare a reflecta mai degrabă tendințele lui către universalism și autozeficare decât o înclinație estetică în favoarea artei clasice. El pare a fi recurs la arta Antichității ori de câte ori o găsea utilă ca mijloc de a da expresie efectivă, ba chiar propagandistică, aspirațiilor lui imperiale.

48. În ceea ce privește datările acestor camee, vezi controversa dintre Wentzel și Deér menționată la p. 271, nota 40 a.

49. Wentzel, „Die grosse Kamee”, p. 70 (presupunând că Wentzel a intenționat să se refere mai degrabă la Nicolo decât la „Andrea” Pisano).

50. Pentru bibliografie despre „tipul cu trei cuie” (fig. 91, 92), vezi Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, pp. 364 urm. Pentru crucifixul timpuriu al lui Giotto, vezi Oertel, *Die Frühzeit der italienischen Malerei*, pp. 66 și 219, notele 120, 122, atribuindu-i în mod corect lui Nicolo Pisano introducerea acestei inovații gotice în Italia.
51. Vezi, de exemplu, W. Mönch, *Das Sonett*, Heidelberg, 1954. În această ordine de idei, e interesant de notat ce s-a întâmplat în Toscana cu „imaginea Justiției” exemplificată pentru prima dată de pictura murală a lui Frederic din palatul său de la Neapole (vezi p. 272, nota 45). Această pronunțare autoritară și, într-un anumit sens, birocratică, unde mulțimea, prosternându-se în fața împăratului șezând pe tron, era silită să-și înfățișeze jalbele cancelarului său, Petrus de Vineia, și nu împăratului însuși, a fost înlocuită de afirmările libertății civice, întâi în fresca pierdută a lui Giotto din Arte della Lana din Florența, unde Brutus era glorificat ca paradigma justiției republicane (S. Morpurgo, „Brutus, «il buon giudice», nell' Udienza dell'Arte della Lana”, *Miscellanea di Storia dell'Arte in onore di Igino Benvenuto Supino*, Florența, 1933, pp. 141 urm.); și, apoi, în faimoasele alegorii ale lui Ambrogio Lorenzetti din Palazzo Pubblico din Siena.
52. Vezi G. Swarzenski, *Nicolo Pisano*, planșele 16, 19—21, 26. Pentru bibliografia ulterioară despre Nicolo Pisano, vezi W.R. Valentiner, „Studies on Nicolo Pisano”, *Art Quarterly*, XV, 1952, pp. 9 urm.
53. Vezi A. Bush-Brown, „Giotto: Two Problems in the History of His Style”, *Art Bulletin*, XXXIV, 1952, pp. 42 urm. (cf., totuși, Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, p. 367, și mai sus, p. 173).
54. Vezi Curtius, *op. cit.*, pp. 84 urm. (trad. rom., pp. 95—96); pentru Ioan din Salisbury în general, vezi H. Liebeschütz, *Mediaeval Humanism in the Life and Writings of John of Salisbury* (Studies of the Warburg Institute, XVII), Londra, 1950; cf. și Introducerea la D.D. McGarry, trad. și ed., *The Metalogicon of John of Salisbury*, Berkeley and Los Angeles, 1955; W.J. Millor, H.E. Butler și C.L.N. Brooke, ed., *The Letters of John of Salisbury (1153—1161)*, I: *The Early Letters*, Londra, Edinburgh și New York, 1955. Pentru mișcarea în cadrul căreia Ioan din Salisbury a fost o figură remarcabilă, vezi, pe lângă Curtius, *op. cit.*, Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*, și Renucci, *op. cit.*; H. Liebeschütz, „Das zwölfte Jahrhundert und die Antike”, *Archiv für Kulturgeschichte* XXXV, 1953, pp. 247 urm.; G. Paré, E. Brunet și P. Tremblay, *La Renaissance du XII^e siècle: Les écoles et l'enseignement*, Paris, 1933; E. Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, 1924; F.J.E. Raby, *A History of Christian-Latin Poetry*; *idem*, *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, Oxford, 1934; M. Hólin, *A History of Mediaeval Latin Literature*, New York, 1949; F. von Bezold, *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*, Bonn, 1922. Pentru contribuții recente, vezi excelenta trecere în revistă a lui G.B. Ladner, „Some Recent Publications on the

Classical Tradition in the Middle Ages and the Renaissance and on Byzantium", *Traditio*, X, 1954, pp. 578 urm.

55. Vezi Kristeller, *The Classics and Renaissance Thought*, pp. 8 urm. (cu bibliografie suplimentară).
56. „Ecce quaerunt clerici Parisii artes liberales, Aureliani auctores, Bononiae codices, Salerni pyxides, Toletii daemones, et nusquam mores...” (citată în Renucci, *op. cit.*, p. 134).
57. Pentru traduceri de texte științifice și filosofice în secolul al XII-lea, vezi C.H. Haskins, *Studies in the History of Mediaeval Science*, Cambridge (Mass.), 1924; cf. și Kantorowicz, *Kaiser Friedrich der Zweite*, I, p. 312 urm.; II, p. 149. Pentru resurrecția dreptului roman, vezi P. Vinogradoff, *Roman Law in Mediaeval Europe*, ed. a 2-a, Oxford, 1929; E. Calasso, *Lezioni di storia del diritto Italiano; Le fonti del diritto (Sec. V-XV)*, Milano, 1948.
58. Vezi Faral, *op. cit.* O scurtă listă de *Artes poeticae* (toate descinzând, pare-se, dintr-o lucrare pierdută a lui Ioan din Salisbury) se găsește în Hélin, *op. cit.*, p. 101. Cf. și Curtius, *op. cit.*, *passim*, și, pentru poziția lui Dante îndeosebi, pp. 354 urm.
59. Vezi M. Manitius, *op. cit.*, III, München, 1931, și Raby, *A History of Secular Latin Poetry*, *passim*. Pentru *Gesta Roberti Wiscardi* (de Gulielm din Apulia), vezi Manitius, pp. 660 urm., și Raby, *ibidem*, II, pp. 154 urm. Pentru poemul despre Matilda de Toscana (de Donizo din Canossa), Manitius, pp. 662 urm., și Raby, *ibidem*, II, pp. 155 urm. Pentru *Liber de bello maioricano* sau *Triumphus Pisanorum* (de Henric din Pisa), Manitius, p. 672, și Raby, *ibidem*, pp. 156 urm. Pentru *Liber in honorem Augusti* de Petru din Eboli, vezi Manitius, pp. 703 urm., și Raby, *ibidem*, pp. 166 urm. Versificația tuturor acestor poeme ca și a celor înrudite nu suferă comparație cu cea a poemelor contemporane din Franța sau Anglia, și trebuie notat că hexametria leonini care explică imaginea Justiției lui Frederic al II-lea din Neapole (vezi p. 272, nota 45, hexametria reproduși în Kantorowicz, *Kaiser Friedrich der Zweite*, II, p. 89) sînt mult inferiori chiar ținînd seama de limitele speciei.
60. Vezi Raby, *ibidem*, II, pp. 152 urm.
61. Pentru *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne (ed. N.E. Griffin, Cambridge [Mass.], 1936), retraducerea ei în franceză (A. Bayat, *La Légende de Troie à la cour de Bourgogne*, Bruges, 1908), și numeroșii ei predecesori și descendenți, vezi bibliografia menționată în Atwood și Whitaker, *op. cit.*, pp. LXXXVII urm., și Renucci, *op. cit.*, pp. 116, 182 (cf. și Curtius, *op. cit.*, p. 34); apoi A. Boutémy, „Le Poème «Pergame flere volo» et ses imitations du XII^e siècle”, *Latomus*, V, 1946, pp. 233 urm. În ciuda tuturor cercetărilor recente, vechea disertație a lui H. Hunger, *Die Sage vom trojanischen Krieg in den Bearbeitungen des Mittelalters und ihre antiken Quellen* (Programm des Vitzhumschen Gymnasiums), Dresda, 1869, este încă foarte utilă. Faptul că Petrarca a utilizat intens „Mytographus III” în cartea a III-a a *Africii* sale (descriind reprezentările zellor clasici care împodobesc palatul regelui Syphax) a fost accentuat de P. de Nolhac, *Pétrarque et l'h*

manisme, ed. a 2-a, Paris, 1907, I, pp. 103, 118, 158, 205 urm.; cf. și H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis, Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter* (Studien der Bibliothek Warburg, IV), Leipzig și Berlin, 1926, *passim*. Pentru stilizarea vădit „modernă” la care și-a supus izvoarele medievale, vezi E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst* (Studien der Bibliothek Warburg, XVIII), Leipzig și Berlin, 1930, pp. 10 și urm.; *idem*, *Meaning in the Visual Arts*, pp. 155 urm.

62. Scrisoarea lui Conrad din Hildesheim către Herbord se găsește în *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, XXI, p. 193.
63. Vezi von Bezold, *op. cit.*, pp. 42 urm.; K. Simon, „Diesseitsstimmung in spätromanischer Zeit und Kunst”, *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XII, 1934, pp. 49 urm.; și îndeosebi, strălucitul articol al lui M. Schapiro, „On the Aesthetic Attitude of the Romanesque Age”, *Art and Thought*, Londra, 1948, pp. 130 urm.
64. Pentru achiziționarea de sculpturi clasice de către Frederic al II-lea, vezi Kantorowicz, *Kaiser Friedrich der Zweite*, I, pp. 482 urm.; II, p. 210. Pentru elogiul entuziast al ceramicii aretine în *Libro della compositione del mondo de Ristoro d'Arezzo* (cu interesanta distincție dintre cunoscătorii care aproape își pierdeau mințile de admirație și necunoscătorii care azvirlau prețioasele fragmente, și fraza uimitoare, „quelli artifici furono divini, o quelle vase descensero di cielo”), vezi J. von Schlosser, „Ueber einige Antiken Ghibertis”, pp. 152 urm.; Ristoro nu e poate suficient reliefat în excelentul articol al lui H. Wieruszowski, „Arezzo as a Center of Learning and Letters in the Thirteenth Century”, *Traditio*, IX, 1953, pp. 321 urm. Pentru achiziționarea de statui romane de către episcopul Henric din Winchester și activitățile Magistrului Gregorius din Oxford, vezi P. Fedele, „Sul Commercio delle antichità in Roma nel XII secolo”, *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria*, XXXII, 1909, pp. 465 urm.; von Bezold, *op. cit.*, pp. 48 urm., 98; J. B. Ross, „A Study of Twelfth-Century Interest in the Antiquities of Rome”, *Mediaeval and Historiographical Studies in Honor of J.W. Thompson*, Chicago, 1938, pp. 302 urm.; G. McN. Rushforth, „Magister Gregorius de Mirabilibus Urbis Romae”, *Journal of Roman Studies*, IX, 1919, pp. 44 urm.

Grija locală față de antichitățile romane și comerțul cu ele în secolul al XII-lea (Wentzel, „Antiken-Imitationen”, pp. 59 urm.) nu trebuie supraapreciate. Cea dintâi pare a fi fost inspirată mai degrabă de considerente politice decât artistice (columna lui Traian, bunăoară, a fost protejată „în cinstea Bisericii și a poporului roman”); iar cel din urmă pare a se fi limitat la vânzări ocazionale către vizitatori nordici ca episcopul Henric de Winchester (singurul caz consemnat), considerat fiind de către romanii înșiși, după cât se pare, drept un soi de excentric (vezi Ioan din Salisbury, *Historia pontificalis*, XXXIX, pasajul relevant menționat de Fedele, von Bezold și Ross, retipărit de curînd în O. Lehmann-Brockhaus, *Latei-*

nische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307, München, 1956, II, 667, No. 4760). În mod normal, „comerțul cu antichități clasice” slujea nu atât instinctele estetice ale colecționarului cât necesitățile practice ale constructorului care avea nevoie de antablamente, capitelluri, paramente sau — ca Suger — coloane; ar putea fi comparat mai degrabă cu indeletnicirea recuperatorului de dărîmături (denumit mai tîrziu „expert în demolări”) decît cu negustorul de artă.

65. Pentru Hildebert din Lavardin, vezi, bunăoară, Manitius, *op. cit.*, III, îndeosebi pp. 643 urm. și 853 urm.; Raby, *Christian-Latin Poetry*, pp. 265 urm.; *idem*, *Secular Latin Poetry*, I, pp. 317 urm.; von Bezold, *op. cit.*, pp. 46 urm. Pentru comparația între sintagma sa „Par tibi, Roma, nihil” și *Antiquitez de Rome* ale lui du Bellay, vezi, de ex., Renucci, *op. cit.*, p. 105.
66. Pentru data prezumtivă a scrierilor *Graphia aurea Urbis Romae* și *Mirabilia Urbis Romae*, vezi Schramm, *Kaiser, Rom und Renovatio*, II, pp. 68 urm. și 104 urm. Se pare de asemenea că așa-numitul *Heraclius de coloribus Romanorum*, deși nu chiar atât de tîrziu cum presupune Schramm, II, pp. 148 urm. (ceea ce e exclus datorită manuscrisului de la sfîrșitul secolului al XI-lea de la Rochester, New York, publicat de J.C. Richards, „A New Manuscript of Heraclius”, *Speculum*, XV, 1940, pp. 255 urm.), nu e nicidecum atât de timpuriu cum presupun mulți alți cercetători. Profesorul Bernhard Bischoff, cărui a fi datorăm datarea definitivă a la fel de controversatului *Schedula diversarum artium* de „Theophilus qui et Rugerus” („Die Ueberlieferung des Theophilus-Rugerus nach den ältesten Handschriften”, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, seria a 3-a, III/IV, 1952/1953; pp. 1 urm.), a fost atât de amabil pentru a mă informa că, după părerea d-sale, redactarea originală a lui *Heraclius* nu poate fi anterioară jumătății secolului al XI-lea (ceea ce ar face-o aproximativ contemporană cu *Schedula*) și a fost compus mai curînd în Nord (Rhenania?) decît în Italia. Să sperăm că prof. Bischoff va discuta mai amănunțit această chestiune.
67. Vezi Curtius, *op. cit.*, pp. 57 urm.
68. Pentru utilizarea termenilor „litterati” și „illit'erati”, vezi, de ex., una din scrisorile lui Wibald din Stablo, retipărită în P. Jaffé, *Bibliotheca rerum germanicarum*, I, Berlin, 1864, p. 283, asupra căreia mi-a atras atenția profesorul William S. Heckscher. Pentru lăudăroșenia proto-umaniștilor din secolul al XII-lea, vezi o observație a lui Wilhelm Wattenbach, citată în Raby, *Christian-Latin Poetry*, p. 278, nota 3: „Es erinnert an das Zeitalter der Humanisten, wenn wir sehen, wie hoch diese Dichter und ihre Freunde von sich und ihren Werken denken, wie sie sich als Lieblinge der Musen darstellen und unbedenklich einander Unsterblichkeit und ewigen Ruhm versprechen” (cf., totuși, Introducerea la E. Panofsky, ed., *Abbot Suger on the Abbey of Saint-Denis and Its Art Treasures*, Princeton, 1946, p. 31 [retipărită în *Meaning in the Visual Arts*, p. 137]). Pentru cultul prieteniei la el, vezi Raby, *Secular Latin Poetry*, I, p. 333.

69. Pentru Marbod din Rennes, vezi Manilius, *op. cit.*, III, pp. 719 urm. și *passim*; Raby, *Christian-Latin Poetry*, pp. 273 urm.; *idem*, *Secular Latin Poetry*, I, pp. 329 urm. Frumosul poem citat și tradus parțial în textul meu se găsește în *Patrologia Latina*, CLXXI, col. 1665 urm. (cf. și un alt poem, *ibidem*, col. 1717, citat *in extenso* de Raby, *Secular Latin Poetry*, I, p. 336). Pentru tendința oamenilor învățați din secolul al XII-lea de a se retrage în izolarea monastică sau pastorală, vezi povestea vieții lui Marbod din Rennes și a lui Baudry din Bourgueil (Raby, *Christian-Latin Poetry*, pp. 273 urm., *indeosebi* p. 278) și, în special, E.H. Kantorowicz, *Die Wiederkehr gelehrter Anachorese im Mittelalter*, Stuttgart, 1937.
70. Pentru ascendența lui Ovidiu după o eclipsă prelungită, vezi P. Lehmann, *Pseudo-antike Literatur des Mittelalters* (Studien der Bibliothek Warburg, XIII), Leipzig și Berlin, 1927, pp. 4 urm., 89 urm., *indeosebi* 92 urm. (cf. de asemenea referințele din H. Fränkel, *Ovid, A Poet between Two Worlds*, Berkeley și Los Angeles, 1945, p. 169, nota 4). Pentru influența lui în general, vezi E.K. Rand, *Ovid and His Influence*, Boston, 1925; pentru informație suplimentară, F. Ghisalberti, „Medieval Biographies of Ovid“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IX, 1946, pp. 10 urm. (cu referiri la studiile anterioare proprii și ale altora). Pentru *Ovide moralisé* în versiuri franceze și pentru descendența lui, vezi mai jos, p. 279 nota 81.
71. Pentru mitografia medievală, vezi vol. Bezold, *op. cit.*; apoi, Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis*, Panofsky și Saxl, „Classical Mythology in Mediaeval Art“, *passim*; Seznek, *op. cit.*, 167 urm. Pentru secolul al XII-lea, se poate adăuga o versi-ficare a *Fabulae*-lor lui Hyginus introdusă în poemul său despre Troia de Simon Capra Aurea, un prieten intim al abatelui Suger (Manilius, *op. cit.*, III, pp. 646 urm.), și lunga versi-ficare de către Baudry din Bourgueil a *Mitologiae*-lor lui Fulgentius (P. Abrahams, *Les Oeuvres poétiques de Baudri de Bourgueil*, Paris, 1926, CCXVI, pp. 273 urm.). Pentru acesta din urmă, cf. Manilius, *op. cit.*, III, pp. 883 urm.; P. Lehmann, *op. cit.*, pp. 10 urm., 81—89 (corespondența pseudoepigrafică dintre „Ovidiu“ și „Florus“ neinclusă în ediția d-rei Abrahams); Raby, *Secular Latin Poetry*, I, pp. 347 urm.
72. Citat de Renucci, *op. cit.*, p. 108. Pentru importanțele dezvoltări din secolul al XIV-lea (Petrarca, Berchorius, așa-numitul „*Libellus de imaginibus deorum*“ etc.), vezi mai jos, p. 279, nota 81.
73. Bernard de Morlas (Bernardus Morlanensis, Bernardus Morla-censis, Bernardus Morvalensis sau, soluția cea mai sigură, Bernard din Cluny), *De contemptu mundi*, III, 318 urm. (H.C. Hoskier, ed., Londra, 1929, p. 81); atacul împotriva punctului de vedere umanist începe cu versul 295: „Quis modo Coelica sudat ut ethnica scripta doceri“? Despre autor, care, în ciuda obiecțiilor sale, era foarte versat în mitografia și istoria clas-că — vezi Manilius, *op. cit.*, III, pp. 780 urm.; Raby, *Chris-tian-Latin Poetry*, pp. 315 urm.; Curtius, *op. cit.*, p. 159.
74. Alanus de Insulis, *Anticlaudianus*, *Patrologia Latina*, CCX, col. 491 urm., strălucit interpretat de Curtius, *ibidem*, p. 127.

- Pentru Alanus în general, vezi Manilius, *ibidem*, îndeosebi pp. 794 urm.; Raby, *ibidem*, p. 297; *idem*, *Secular Latin Poetry*, II, pp. 15 urm.
75. Pentru Josephus din Exeter și Gauthier de Châtillon (și discipolii lui), vezi Manilius, *ibidem*, pp. 649 urm., 920 urm. Raby, *Secular Latin Poetry*, II, pp. 132 urm., 190 urm., 204 urm.
76. Pentru *Elegie la surghiunul său* a lui Hildebert, vezi Manilius, *ibidem*, p. 864; Raby, *Christian-Latin Poetry*, pp. 268 urm.
77. *Anthologia Latina*, 786. Pentru Matthieu de Vendôme, vezi Manilius, *ibidem*, pp. 644 urm., 737 urm. (pentru *Hermaphroditus* îndeosebi, p. 739); Raby, *Christian-Latin Poetry*, pp. 304 urm.; *idem*, *Secular Latin Poetry*, II, pp. 30 urm. (pentru *Hermaphroditus* îndeosebi, cu referire la dubiile lui Faral în ceea ce privește paternitatea lui Matthieu, p. 34).
78. Înainte de a fi folosit de către Kyd, episodul respectiv (moartea lui Zoroas, *Alexandreis*, III, 1623 urm.) fusese tradus în pentametri nerimați de Nicholas Grimald pentru *Miscellany* a lui Tottel din 1557; vezi H. Baker, *Introduction to Tragedy*, Baton Rouge (La.), 1939, pp. 75 urm. Pentru utilizarea unui alt pasaj, mai important, din *Alexandreis* a lui Gauthier (o dezbatere a Fortunei cu privire la deciziile omenești), vezi W. Rüegg, „Entstehung, Quellen und Ziel von Salutatis „De fato et fortuna“, *Rinascimento*, V, 1954, pp. 143 urm. Nu mulți știu că versul încă proverbial și de o foarte autentică rezonanță „Incidit in Scyllam qui vult vitare Charybdin“ (*recte* „Incidis in Scyllam cupiens vitare Charybdin“) nu provine dintr-un autor clasic, ci din *Alexandreis*, V, 301.
79. Pentru *Carmen de Leda*, vezi Manilius, *op. cit.*, III, pp. 647 urm.; Raby, *Secular Latin Poetry*, II, p. 313.
80. Pentru *Dialog între Elena și Ganimedee*, vezi Manilius, *ibidem*, pp. 947 urm.; Raby, *Secular Latin Poetry*, II, pp. 289 urm. În Evul Mediu, Ganimedee era un reprezentant atît de tipic al homosexualității, încît un prelat cu aceeași înclinare putea fi ridiculizat ca „ganimedior Ganimedee“ (von Bezold, *op. cit.*, pp. 58, 101); un pasaj deosebit de viguros se găsește în Bernardus Morlanensis, *De contemptu mundi*, III, 191 urm. (ed. Hoskier, p. 77). Pentru informații suplimentare despre acest subiect, vezi Curtius, *op. cit.*, pp. 121 urm., și Adhémar, *op. cit.*, pp. 222, 246, fig. 73. E semnificativ că Renașterea l-a glorificat pe același Ganimedee ca pe reprezentantul clasic al înălțării sufletului către absolut cu ajutorul frumuseții, care constituia tema centrală a neoplatonismului, însuși numele lui fiind derivat din γάυνος και μήδεα, „a savura“ și „spiritul“ (cf. Panofsky, *Studies in Iconology*, pp. 213 urm., fig. 158, 169).
81. Între 1316 și 1328, încercările, al căror debut are loc încă în secolul al XI-lea, de-a investi *Metamorfozele* lui Ovidiu cu o semnificație alegorică și în cele din urmă specific creștină (vezi acum comodul conspect din L. Lavin, „Cephalus and Procris“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVII, 1954, pp. 260 urm., îndeosebi pp. 262 urm.) au culminat într-un enorm poem francez atribuit inițial unui personaj nu mai puțin ilustru decît Philippe de Vitry. Textul acesta — denumit

de alai înainte „Ovide moralisé în versuri” și publicat în extenso de C. de Boer în colaborare cu J.T.M. van't Sant în *Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, afd. Letterkunde*, serie nouă, XV (1915), XXI (1920), XXX (1931), XXXVI/XXXVII (1936), XLIII (1938) — este împărțit, ca și înseși *Metamorfozele* lui Ovidiu, în 15 cărți și presupune în mod tacit un cititor familiarizat cu aspectul, caracterul și semnificația zellor clasici. Și aceeași observație se aplică și în cazul celor două versiuni în proză, mult abbreviate, ale poemului, una transmisă prin MS.fr. 137, Bibliothèque Nationale, Paris, și MS. Regal 17 E. IV, British Museum, Londra (vezi Saxl și Meler, *op. cit.*, I, pp. 213 urm.); celălalt, produs în 1466 pentru regele René al Anjou-ului, prin Cod. Reg. 1680, Biblioteca Vaticanului, Roma (publicat recent de C. de Boer sub titlul „Ovide moralisé en prose” în *Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, afd. Letterkunde*, serie nouă, LXI, 1954).

Necesitatea de informație mitografică preliminară a fost satisfăcută de *Metamorphosis Ovidiana moraliter explanata* (sau, mai pe scurt, *Ovidius moralizatus*), o lucrare în proză latină, compusă, așa cum s-a arătat deja, de Petrus Berchorius (Pierre Bersuire) pe la 1340 și revăzută pe la 1342 (vezi, pe lângă bibliografia menționată mai sus, p. 287, nota 95, F. Ghisalberti, „L'Ovidius moralizatus di Pierre Bersuire”, *Studi romanzi*, XXIII, 1933, pp. 5 urm.; J. Engels, *Etudes sur l'Ovide moralisé*, dis., Groningen, 1945). Cea mai veche versiune a tratatului lui Berchorius, destinat inițial să alcătuiască a XV-a carte a lucrării sale *Reductorium morale* (spre deosebire de mai binecunoscuta *Repertorium morale*), a fost ruptă din context la o dată timpurie. Nu numai că a fost copiat separat în numeroase manuscrise, dar a și fost tipărit separat (fiind atribuit în mod eronat unui anume Thomas Valeys, Waley sau de Walleis) încă din 1509, în timp ce prima ediție tipărită din *Reductorium*, cuprinzând numai primele 14 cărți, n-a apărut decât în 1521. *Ovidius moralizatus* al lui Berchorius furnizează tocmai ceea ce *Ovide moralisé* în versuri nu oferă: e precedat de o introducere strict mitografică, în care cei mai proeminenți membri ai panteonului păgîn sînt deopotrivă descriși în mod plastic și strașnic moralizați și care încorporează, pe lângă materialul spicuit de la mitografii anteriori, un număr considerabil de motive „umanistice”. Prieten apropiat al lui Petrarca, Berchorius a împrumutat mult din *Africa* acestuia din urmă — sporind însă interpretările lui Petrarca de la paisprezece la șaptesprezece (prin adăugarea lui Bacchus, Hercule și Esculap) și rearanjîndu-le succesiunea, astfel încît cele șapte divinități planetare, puse în ordinea astronomică, sînt plasate la începutul listei. Această Introducere avea să-și trăiască o viață proprie. Pe de o parte, ea a fost tradusă în limba franceză, traducere franceză care a slujit drept preambul la *Ovide moralisé* în versuri din manuscrisul Thott 399, 2° din Copenhaga (cf. mai jos, p. 287, nota 95), ca și pentru o versiune franceză în proză, compusă din *Ovidius moralizatus* latin ca și din parafrazele franceze transmise prin MS. fr. 137, Paris,

și MS. Royal 17.E.IV, Londra, care a fost tipărită de Colard Mansion la Bruges în 1484 și de Antoine Vérard la Paris în 1493 (cf. M.D. Henkel, *Houtsmeden van Mansion's Ovide Moralisé, Bruges 1484*, Amsterdam, 1922, și Lavin, pp. 286 urm.). Pe de altă parte, ea a slujit drept bază pentru un mic manual mai „popular” în limba latină, așa-numitul *Libellus de imaginibus deorum* (retipărit, după manuscrisul din Biblioteca Vaticanului, Cod. Reg. 1290, în Liebeschütz, *Fulgentius Metaphoralis*, pp. 117 urm.). Aici, moralizările prolixе au fost eliminate, pe cînd numărul articolelor a fost dublat prin adăugarea lui Aeolus, Janus, Vesta, Orpheus, Perseus și Ceres și prin înlocuirea imaginii simple a lui Hercule cu Cele douăsprezece munci ale sale.

Concurate numai de *Genealogia deorum* a lui Boccaccio (și aceasta exclusiv în Italia), Introducerea mitografică a lui Berchorius și derivatele ei au constituit cel mai însemnat izvor de informație ori de cîte ori trebuiau reprezentate sau descrise divinități clasice (în acest sens, vezi Warburg, *op. cit.*, II, pp. 627 urm.); recent s-a demonstrat că influența lor se extinde pînă și la *House of Fame* și *Knight's Tale* ale lui Chaucer (E.H. Wilkins, „Descriptions of Pagan Divinities from Petrarch to Chaucer”, *Speculum*, XXXII, 1957, pp. 511 urm.). Eu unul mă îndoiesc însă că Chaucer a folosit *Libellus* — care ar trebui datat astfel înainte de 1380 — cu prioritate sau în exclusivitate în raport cu alte izvoare. Dacă se argumentează că Chaucer „e de acord cu *Libellus* spre deosebire de Bersuire” în precizările după care Venus își ține *conca* în mîna dreaptă și că trandafirii ei sînt „și albi, și roșii”, s-ar putea obiecta că e în dezacord cu *Libellus* ca și cu Bersuire — și, în mod caracteristic, e de acord cu Petrarca — atunci cînd îl descrie pe Marte mai degrabă stînd în picioare decît șezînd în carul lui (*Africa*, III, 187: „Curibus insistens”) și că e în dezacord cu toți cînd îi atribuie lui Vulcan o față „ful broun” și cînd înlocuiește buclucașa *conca* a Venerei cu o liră mică (*citole*). Pare deci hazardat să-l limităm pe Chaucer la *Libellus*: sîntem siliți să-i recunoaștem fie cunoașterea altor izvoare textuale sau, poate, vizuale (dacă ar fi să presupunem că substituirea cuvintelor *conca marina* cu *cana lamina* poate fi situată încă în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, am putea avansa ipoteza că a interpretat greșit un desen înfățișînd-o pe Venus cu o „placă”) — sau, poate, o cîtime de inventivitate poetică. În ceea ce privește manuscrisele ilustrate și incunabulele textelor discutate aici, singurul manuscris ilustrat al *Libellus*-ului, Biblioteca Vaticanului, Cod. Reg. lat. 1290, e publicat în extenso în Liebeschütz (planșele XVI-XXXII). Ceea ce pare a fi singurul manuscris ilustrat cu *Ovidius moralizatus* al lui Berchorius, Gotha, Landesbibliothek, Cod. Membr. I, 98, nu conține „Introducerea mitografică”, iar celelalte ilustrații nu au fost reproduse, după cîte știu, cu excepția *Sirenelor* din cartea a XIV-a, pentru care vezi E. Panofsky, „Das erste Blatt...”, p. 29, fig. 25. O serie de miniaturi inserate într-un manuscris din Bodleian Library de la Oxford, MS. Rawlinson B. 214, filele 197v.—200 (Saxl și Meier, *op. cit.*, I, pp. 395

urm.; II, fig. 19, 20) corespund exact cu succesiunea din Berchorius (vezi tabela sinoptică de la finele acestei note), cu excepția faptului că între filele 199 și 200 lipsește o filă reprezentându-i pe Neptun, Pan, Bacchus și Pluto. Aceste miniaturi, presărate cu inscripții, par totuși a fi alcătuit o „carte cu poze” independentă.

Restul manuscriselor pot fi împărțite în mare în următoarele patru grupuri.

A. Manuscrise cu *Ovide moralisé* în versuri neinfluențate de Berchorius, ale căror ilustrații încearcă să tălmăcească povestirile ovidiene în imagini pur narrative. Cel mai complet și cu siguranță unul dintre cele mai timpurii exemple de acest gen (deși după opinia mea datînd mai degrabă din al treilea decît din al doilea pătrar al secolului al XIV-lea) este manuscrisul de la Lyon, Bibliothèque Municipale, MS. 742, care conține 53 de miniaturi și se mîndrește, printre alte imagini interesante, cu o scenă a Creației, în care Dumnezeu, caracterizat ca zeitate creștină printr-un halo cruciform, creează universul, în timp ce un Prometeu, îmbrăcat în costumul semioriental al unui înțelept sau profet, îl însuflețește pe om cu ajutorul unei torțe (fig. 49). Continuitatea tradiției exemplificate de manuscrisul de la Lyon și dezvoltarea ei prin eliminare pe de o parte și prin elaborare pe de alta poate fi observată în manuscrisul de la Paris, Bibliothèque Nationale, MS. fr. 871 (c. 1400), care conține de astă dată numai patru desene în peniță slab colorate (toate afară de prima ca planșe executate pe pagini volante) care servesc drept frontispicii cărților I, VI și IX: *Creația Lumii* (încă strîns înrudită cu cea de la Lyon, fila 4, fig. noastră 49) pe fila 1; *fermecătorul Mons Helicon* (de comparat cu ms. Lyon, fila 87, fig. noastră 50) pe fila 116, fig. noastră 51; *Povestea lui Orfeu și a Euridicei* pe fila 116; și *Orfeu vrăjind animalele* pe fila 116v. (fig. noastră 52).

B. Manuscrise cu redactarea franceză în proză transmise prin manuscrisul de la Paris, Bibliothèque Nationale, MS. fr. 137, și cel de la Londra, British Museum, MS. Royal 17.E.IV, de asemenea neinfluențate de Berchorius nici ca text, nici ca ilustrații (o miniatură din manuscrisul de la Paris reprodusă în Henkel, p. 9, două din manuscrisul de la Londra în Saxl și Meier, *op. cit.*, fig. 22, 23).

C. Manuscrisele și incunabilele (deja menționate) în care o traducere franceză a Introducerii lui Berchorius, cu întregul ei set de ilustrații precedă fie *Ovide moralisé* în versuri (Copenhaga, Biblioteca Regală, MS. Thott 399, 2°, o miniatură reprodusă în fig. 58) sau versiunea franceză în proză compusă dintr-o traducere a lui *Ovidius moralizatus* de Berchorius și redactarea de la Paris-Londra la care tocmai ne-am referit (edițiile tipărite din 1484 și 1493, pentru care vezi Henkel). În ambele cazuri, o serie de miniaturi sau gravuri în lemn narrative, ținînd de textul propriu-zis, vin astfel după ceea ce s-ar putea numi „cele 17 imagini mitografice à la Berchorius”.

D. O familie de manuscrise cu *Ovide moralisé* în versuri, strîns corelate, în care „imaginile mitografice à la Berchorius” (in-

clusiv, după cum trebuie să adaug pentru a corecta cele sugerate în *Meaning in the Visual Arts*, p. 157, reprezentarea lui Apolo în tovărășia acelui monstru tricefal exhumat de Petrarca din Macrobius) elimină total miniaturile narative, chiar dacă în text nu se fac referiri sau aluzii la ele. În manuscrisele de acest tip întâlnim, aşadar, numărul de imagini redus de la 17 la 15 (prin eliminarea Cibelei şi a lui Esculap), iar succesiunea lor rearanjată astfel încît să stabilească o anume conexiune, oricît de fragilă, cu trăsăturile predominante ale poemului; Vulcan, de ex., ocupă locul al patrulea din cauză că povestea notorie a răzbunării lui pe Marte şi Venus e istorisită în *Ovide moralisé*, IV, 1286—1371, pe cînd Hercule ocupă locul al nouălea din cauză că este eroul lui *Ovide moralisé*, IX, 1—1029. În membrii francezi ai acestei familii (Paris, Bibliothèque Nationale, MS. fr. 373, o miniatură reprodusă în fig. 56; Roma, Biblioteca Vaticanului, Cod. Reg. lat. 1480; Geneva, Bibliothèque Publique et Universitaire, MS. fr. 176 [fig. noastră 57], toate produse pe la 1380), aceste imagini mitografice slujesc drept frontispicii pentru cele cincisprezece cărţi ale textului; în timp ce într-un manuscris de la începutul secolului al XV-lea, de provenienţă engleză (British Museum, MS. Cott. Julius F. VII, pentru care vezi Saxl şi Meier, I, pp. 215 urm., fig. 21) ele servesc la înfrumuseţarea a ceea ce s-ar putea numi tabla de materii; în acest caz, succesiunea lor odată mai mult rearanjată pentru a restabili, într-un mod general, sistemul imaginat de Berchorius, îndeosebi gruparea laolaltă a zeilor planetari la început. Un tabel sinoptic care să prezinte aceste succesiuni diferite poate fi util.

Petrarca, <i>Africa</i> , III, 138—264	Berchorius, Introducere mitografică; Copenhaga, MS. Thott 399, 2° (fil. 1—25v.); ediţia din Bruges de la 1484 (fil. 1—35v.); Ox- ford, MS. Rawlinson B. 214 (fil. 197v.—200)	<i>Libellus de imaginibus deorum</i> (Roma, Cod. Reg. lat. 1290, fil. 1—8, o filă 5a intercalată între fila 5 şi fila 6)	<i>Ovide mora- lisé</i> în ver- suri (Pa- ris, MS. fr. 373; Roma, Cod. Reg. lat. 1480; Geneva, MS. fr. 176)	<i>Ovide mo- ralisé</i> în ver- suri (Lon- dra, MS. Cotton Ju- lius F. VII)
--	---	--	--	---

1	2	3	4	5
1 Iupiter	Saturn	Saturn	Saturn	Saturn
2 Saturn	Iupiter	Iupiter	Iupiter	Iupiter
3 Neptun	Marte	Marte	Iunona	Marte
4 Apolo (Sol)	Apolo (Sol)	Apolo (Sol)	Vulcan	Apolo (Sol)
5 Mercur (plus Gorgo- nele şi Perseu)	Venus	Venus	Pluto	Venus
6 Marte	Mercur	Mercur	Minerva (Pallas)	Mercur

1	2	3	4	5
7 Vulcan	Diana (Luna)	Diana (Luna)	Diana (Luna)	Diana (Luna)
8 Pan	Minerva	Minerva	Bacchus	Minerva
9 Iunona	(Pallas)	(Pallas)		(Pallas)
10 Minerva	Iunona	Pan	Hercule	Hercule
(Pallas)	Cibela	Pluto	Venus	Iunona
11 Venus				
12 Diana	Neptun	Iunona	Mercur	Vulcan
(Luna)	Pan	Cibela	Marte	Neptun
13 Cibela	Bacchus	Eol	(Apolo(Sol)	Pan
14 Pluto	Pluto	Ianus	Neptun	Bacchus
15	Vulcan	Vulcan	Pan	Pluto
16	Hercule	Neptun		
17	Esculap	Vesta		
18		Orfeu		
19		Bacchus		
20		Esculap		
21		Perseu		
22-33		Cele două- sprezece munci ale lui Hercule		
34		Ceres		

82. Vezi fildeşul aflat anterior în colecția Trivulzio, azi în Museo Archeologico, la Milano, reprodus, de ex., în Moreley, *Early Christian Art*, fig. 82.

83. Pentru aceste două descrieri (care trebuie citite, firește, cu aceeași rezervă ca mai toate transunerile poetice), vezi J. von Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst* (*Quellenschriften für Kunstgeschichte*, serie nouă, IV), Viena, 1892, pp. 384 urm., nr. 1031-1032, și p. 377, nr. 1026. Interesul deosebit al lui Theodulf pentru subiectele clasice e atestat și de falmoasa lui parafrază la un vas antic, probabil de argint, înfățișând muncile lui Hercule (Schlosser, pp. 427 urm., nr. 1134; Adhémar, *op. cit.*, pp. 10 urm., 309 urm.); e semnificativ însă că el se scuză că adoptă nomenclatura păgînă în descrierea pe care o face constelațiilor (Schlosser, nr. 1026): „Nec tibi displiceant gentilia nomina, lector; /Iste vetustatis mos datur a patribus“. Cf. și H. Liebeschütz, „Theodulf of Orléans and the Problem of the Carolingian Renaissance“, în D.J. Gordon, ed., *Fritz Saxl, 1890-1948; A Volume of Memorial Essays*, Londra, 1957, pp. 77 urm.

84. *Excidium Troiae* (cf. mai sus, p. 258, nota 4) nu a fost, contrar opiniei editorilor, ilustrat în perioada carolingiană. Miniaturile din singurul manuscris ilustrat (Florența, Biblioteca Riccardiana, MS. 881, produs în Italia mai curînd decît în Spania) au fost, după cum o va demonstra un articol în curs de apariție

al Dr. L.D. Ettlinger, inventate liber pe baza textului, iar această invenție nu este anterioară secolului al XIII-lea. Curentul principal de ilustrații la ciclul troian pare a debuta, în a doua jumătate a secolului al XIII-lea, în manuscrisele Benoît de Sainte-More (cel mai vechi exemplu cunoscut fiind cel de la Paris, Bibliothèque Nationale, MS. 1610, datat 1264) și în compilațiile franceze, bazate parțial pe *Libri septem historiarum adversus paganos*, de Orosius, cunoscute ca *Le Livre de Orose*, *Histoire ancienne*, *Les Livres des histoires du commencement du monde* etc. (unul dintre cele mai vechi manuscrise ilustrate la Dijon, Bibliothèque Municipale, MS. 562).

Dintre versiunile franceze în proză ale *Istoriei Troiei* se cunoaște un singur manuscris ilustrat: Paris, Bibliothèque Nationale, MS. fr. 1612, datînd de la sfîrșitul secolului al XIII-lea. În ultima vreme în manuscrisele cu textul latin original al lui Orosius s-au descoperit unele ilustrații mai vechi datînd cu începere de pe la mijlocul secolului al XI-lea (vezi D.J.A. Ross, „Illustrated Manuscripts of Orosius“, *Scriptorium*, IX, 1955, pp. 35 urm.); e semnificativ însă că aceste manuscrise au fost pare-se ilustrate de amatori (după Ross, scribii înșiși) și nu au nici o legătură unul cu altul, nemaivorbind de vreo influență asupra producției ulterioare. Singura excepție la regula după care nici un text clasic sau laic n-a fost ilustrat din nou în perioada carolingiană pare a fi *De universo* de Hrabanus Maurus, un manuscris ilustrat al acestei scrieri trebuind să fi fost produs la Fulda în secolul al IX-lea (pentru copii după el, vezi indicațiile de mai sus, p. 263, nota 14. Este însă posibil ca aceste miniaturi carolingiene să se bazeze și pe o copie ilustrată a *Etymologiae*-lor lui Isidor din Sevilla (deși nu ne-a parvenit nici una); și chiar dacă originalele imaginilor care însoțesc textul lui Hrabanus nu s-au găsit într-o singură sursă, ilustrațiile la Hrabanus trebuie să fi fost derivate — pe grupuri, așa zicînd — din prototipuri antice tirzii existente. Aceasta se poate demonstra prin faptul că numeroase grupuri de acest fel pot fi urmărite pînă la prototipurile comune care au slujit drept modele pentru alte ilustrații carolingiene; vezi E. Panofsky și F. Saxl, *Dürers „Melancholia I.“; Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung* (Studien der Bibliothek Warburg, II), Leipzig și Berlin, 1923, pp. 125 urm.

85. Vezi mai sus, p. 81 urm. și p. 272, nota 41. Pentru reinterpretarea *Terrei* ca *Luxuria*, vezi Adhémar, op. cit., p. 197.
86. Pentru manuscrisele ilustrate ale *Eneidei*, vezi Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, p. 47, nota 20; pentru manuscrisul de la Neapole în special (Biblioteca Nazionale, Cod. olim Vienna 58), cf. P. Courcelle, „La Tradition antique dans les miniatures inédites d'un Virgile de Naples“, *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, LVI, 1939, pp. 249 urm.
87. Vezi trimiterele de mai sus, p. 279, nota 75.
88. Pentru aceste cupe, vezi J. Weltzmann-Fiedler, „Romanische Bronzeschalen mit mythologischen Darstellungen...“, *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, X, 1956, pp. 109 urm. (cf. și eadem,

- „A Pyramus and Thisbe Bowl in the Princeton Museum“, *Art Bulletin*, XXXIX, 1957, pp. 219 urm.).
89. München, Staatsbibliothek, clm. 14271, fila 11v. Vezi Liebeschütz, *Fulgentius Metaphorals*, pp. 44 urm., Panofsky și Saxl, „Classical Mythology in Mediaeval Art“, pp. 253 urm., fig. 39; și Sez nec, *op. cit.*, pp. 167 urm., fig. 67. R. Pfeiffer, în excelentul său articol „The Image of the Delian Apollo and Apolline Ethics“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XV, 1952, pp. 20 urm., susține că reprezentarea lui Apolo ținându-le în mână pe cele trei Grații în clm. 14271 derivă în ultimă instanță dintr-un model vizual, nefiind dezvoltate pe baza textului. Aceasta e însă extrem de improbabil, înții deoarece Apolo le ține pe cele trei Grații în mîna stîngă, în timp ce, conform tuturor izvoarelor clasice, ar fi trebuit să le țină în dreapta; apoi, deoarece Grațiile sînt reprezentate ca busturi, pe cînd în toate reprezentările clasice ele apar în întregime. Este caracteristic că relieful lui Agostino di Duccio din Tempio Malatestiano de la Rimini, deși încă dependent de surse medievale în multe sensuri, se întoarcere la tradiția autentică. Pentru întregul subiect, vezi strălucitul articol recent al lui E.H. Kantorowicz, „On Transformations of Apolline Ethics“, *Charites, Studien zur Altertumswissenschaft* (Festschrift Ernst Langlotz), Bonn, 1957, pp. 265 urm.
- Spre deosebire de arta occidentală (unde, după cîte știu, ilustrarea nouă inedită a subiectelor clasice nu apare decît în secolul al XI-lea), exemple de acest fel se găsesc în manuscrise bizantine încă din veacul al IX-lea. O serie deosebit de amuzantă de exemple se găsește în *Omiliile lui Grigore* (Milano, Biblioteca Ambrosiană Cod. E 49—50 inf.), discutată de K. Weitzmann, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton, 1951, pp. 88 urm., fig. 95—99. Virgiliul de la Neapole (cf. p. 285, nota 86), produs în Italia meridională la finele secolului al X-lea, combină ilustrațiile derivate din modele clasice cu altele dezvoltate din text, putîndu-se spune astfel că el ocupă o poziție intermediară între Bizanț și Occident.
90. Paris, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 15158, fila 47; vezi Panofsky și Saxl, „Classical Mythology in Mediaeval Art“, p. 272; Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, p. 43, fig. 8.
91. Oxford, Bodleian Library, MS. Douce 195 (*Roman de la Rose*), fila 150; vezi Saxl și Meier, *op. cit.*, p. 356, planșa LIV, fig. 139.
92. Motivul nimfelor apare într-o pictură de Piero di Cosimo, pentru care vezi în text, p. 204; motivul maimuțelor, într-o frescă din Palazzo Schifanoia de la Ferrara (executată de Francesco Cossa și atelierul lui), pentru care vezi A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, Leipzig și Berlin, 1932, II, p. 641; Panofsky, *Studies in Iconology*, p. 37 urm.; H.W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance* (Studies of the Warburg Institute, XX), Londra, 1952, pp. 291 urm. și 317, nota 22.
93. Ferrara, Palazzo Schifanoia. Pentru motivul scaunelor goale, vezi Warburg, *ibidem*, și fig. 141.
94. Geneva, Bibliothèque Publique et Universitaire, MS. fr. 176, fila 216. „Venus cu gîsca de mare“ e o trăsătură constantă în

- toate acele cazuri în care Introducerea mitografică a lui Berchorius la *Metamorphosis Ovidiana* a invadat manuscrisele lui Ovide moralisé în versuri franceze (vezi mai sus, p. 279 urm., nota 81, grupurile C și D). O găsim, aşadar, la începutul cărţii a zecea din manuscrisul de la Paris, Bibliothèque Nationale, MS. fr. 373, fila 207v. (Warburg, *ibidem*, p. 640, fig. 113, fig. noastră 56); Roma, Biblioteca Vaticanului, Cod. Reg. Lat. 1480, fila 218v. În manuscrisul de la Londra, British Museum, MS. Cott. Julius F. VII, fila 8, reprezentarea aparţine rubricii cărţii a cincea; pe când în manuscrisul de la Copenhaga, MS. Thott 399, 2°, fila 148v., ea formează frontispiciul cărţii a cincea înseşi.
95. Copenhaga, acelaşi manuscris, fila 9v. (reluat liber într-o gravură în lemn din ediţia de la Bruges din 1484, fila 13v), aici constituind o parte dintr-o serie de divinităţi clasice care ilustrează o traducere franceză a Introducerii lui Berchorius (pentru o retipărire a acestui text, vezi ediţia Boer a lui Ovide moralisé, citată mai sus, pp. 279 urm., nota 81, volumul 5 (*Verhandelungen...*, XLIII, 1938, pp. 387 urm.). Manuscrisul de la Copenhaga conţine astfel două portrete ale Venerii bazate pe două lecturi greşite ale unuia şi acelui text. Iar acest text la rîndul său îşi datorează existenţa corupţiei unui pasaj din Fulgentius care iniţial suna „[Venus] conca marina portari pingitur”, modificat însă uneori în “[Venus] concam marinam portare pingitur” (vezi Wilkins, *op. cit.*, p. 531, notă); faptul că numai prima dintre aceste versiuni, supravieţuind în poemele burleşti ale Evului Mediu tîrziu, „... graciis stipata et concha locata” (Liebeschütz, *Fulgentius metaforalis*, p. 116), poate fi cea corectă e evident din echivalentele clasice în artă (M. Brickoff, „Afrodite nella conchiglia”, *Bollettino d'Arte*, seria a 2-a, IX, 1929—1930, pp. 563 urm., fig. 1—4) ca şi în literatură, cel mai bine cunoscut fiind „Et faveas, concha, Cypria, vecta tua” a lui Tibullus (*Carmina*, III, 3, 34). Pasajul care justifică miniatura cu Venus de pe fila 9v. a manuscrisului din Copenhaga, identic literalmente cu pasajul corespunzător din ediţiile tipărite, sună după cum urmează: „Venus... tenant en sa main une lamine dardoise aournée et environnée de roses et de fliers”; în ceea ce mă priveşte, ţin mai degrabă la ideea (fără a voi să fiu dogmatic) că scribul latin care a corupt *concam marinam* a lui Berchorius în *canam laminam* a fost indus în eroare de descrierea lui Petrarca (*Africa*, III, 213), care spune despre Venus: „*concam lasciva gerebat*”. De notat că limba latină nu are un termen care să corespundă exact cu „slate” (tăbliţă [de ardezie], *n. trad.*), care în sens mineralogic ar trebui parafrizat prin *lapis sectilis* sau ceva asemănător.
96. Vezi von Bezold, *op. cit.*, pp. 39 urm.; C. Meyer, *Der Aberglaube des Mittelalters und der nächstfolgenden Jahrhunderte* Basel, 1884, pp. 57 urm. bazat mai ales pe *De rebus metallicis* de Albertus Magnus, II, 3, 5; pasajul din Thomas din Cantimpré e citat la p. 58.
97. J. Deér, „Das Kaiserbild im Kreuz”, *Schweizerische Beiträge zur allgemeinen Geschichte*, XIII, 1955, pp. 48 urm. Pentru reinterpretarea intenţionată la care ne referim în text, vezi

von Bezold, op. cit., pp. 40 urm. Pentru cazul special al cameei cu Poseidon și Atena, vezi Wentzel, „Die grosse Kamee“; cred însă că obiectul principal al acestui studiu excelent, cameea cu Poseidon și Atena de la Cabinet des Médailles din Paris (Wentzel, fig. 34—37), nu e o reproducere medievală, ci un original clasic regravat și recreștinizat în secolul al XIII-lea. O problemă analogă (cu excepția faptului că nu e vorba de o regravare) e ridicată de frumoasa camee de onix de la Schaffhausen; aceasta e considerată îndeobște drept un original roman montat în secolul al XIII-lea, în timp ce Wentzel sugerează, cu rezerve judicioase, posibilitatea ca gema propriu-zisă să fie o „Werk staufischer Glyptik“.

98. Pentru problema idolilor în general, vezi Heckscher, *Sixtus IIII*, unde un idol în sensul cel mai strict al cuvîntului e definit ca „statuie plus coloană“; în această ordine de idei, e interesant de notat că în asemenea interpretări, înseși coloanele tind să rețină o formă relativ clasică, adică o organizare în bază, fus și capitel, chiar atunci cînd, în arhitectura reală, nu au existat asemenea coloane, ca în stilul gotic tîrziu din Nord (vezi interesanta discuție din E. Forssman, *Säule und Ornament* [Acta Universitatis Stockholmiensis], Stockholm, 1956, pp. 39 urm.) În multe cazuri, desigur, idolii au trebuit să fie reconstituiți liber pe baza textelor în loc de a fi derivați, oricît de indirect, dintr-un original antic; vezi, de exemplu, zeii zoomorfici inspirați din texte într-o serie de manuscrise ale lui Grigore (Weitzmann, *Greek Mythology in Byzantine Art*, fig. 89—94), contrastînd în mod semnificativ cu Isis de o clasică frumusețe dintr-un alt manuscris al lui Grigore, Paris, Bibliothèque Nationale, MS. Coislin 239, fila 122v. (*ibidem*, fig. 88). În *Hortus deliciarum* de Herrade din Landsberg, fila 200 (A. Straub și G. Keller, ed., Herrade de Landsberg, *Hortus Deliciarum*, Strasbourg, 1901, pl. XLIV), Idolatria duce, pe o coloană enormă, o triadă de idoli, fiecare dintre ei încarnînd, am putea spune, deosebirea discutată aici. Dată fiind familiartatea lui Herrade cu arta bizantină, ciudatul obiect ar putea deriva foarte bine dintr-un model ca „Capra din Mende“ din manuscrisul Grigore de la Ierusalim (MS. Taphou 14, fila 313, reprodus în Weitzmann, fig. 89) — cu excepția faptului că figura centrală e înlocuită cu un Marte tot foarte „autentic“. Pentru reliefurile de pe portalul central al catedralei Notre-Dame din Paris, unde Idolatria adoră o camee clasică mărită sub forma unui portret bust în mărime naturală, vezi Wentzel, „Portraits «à l'Antique»“, p. 342, pl. 48a.

Pentru *Spinario* în special, vezi W.S. Heckscher, *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1937, urm., IV, pp. 290 urm., s.v. „Dornauszieher“; cf. și Ladendorf op. cit., pp. 20 urm., și Adhémar, op. cit., pp. 189 urm. Legătura dintre *Spinario* și luna martie a fost justificată prin faptul că despre această lună se spune că produce „humores variosque dolores“. Mai probabil însă, caracteristicile „priapice“ ale *Spinario*-ului (*mira magnitudine virilia*) pare a se potrivi cu o descriere a lui Marte susținută de enorma autoritate a lui Isidor din Seville (*Etymologiae*, V, 23) și versificată încă din secolul al

IX-lea: „Martius appellatur... quod eo tempore cuncta ani-
mantia agantur ad marem et ad concumbendi voluptatem”; și:

„Martius a Marte romano auctore vocatus,

Vel tunc quodque animal mare colre cupit”

(J.C. Webster, *The Labors of the Months in the Antique and Mediaeval Art*, Princeton, 1939, pp. 114, 112).

99. Vezi R. Hamann, „The Girl and the Ram”, *Burlington Magazine*, LX, 1932, pp. 91 urm.; F. Nordström, *Virtues and Vices on the 14th Century Corbels in the Choir of Uppsala Cathedral*, Stockholm, 1956, pp. 94 urm. De notat că adeseori este greu de decis dacă într-un anumit caz motivele clasice au fost inițial copiate direct după un model clasic sau transmise prin tradiție; sînt inclinat, bunăoară, să consider scena de vînătoare de pe sarcofagul de la jumătatea secolului al XII-lea de la Javarzay (acum în Musée du Pilon de la Niort), despre care vezi C. Picard, „La Chasse à courre du lièvre”, *Studia Antiqua Antonio Salač Septuagenario Oblata*, Praga, 1955, pp. 156 urm., pl. VIII, ca pe o resurrecție mai curînd decît ca pe o supraviețuire. Și nu totdeauna e ușor de determinat dacă un motiv de acest tip are o semnificație specifică sau mai generală și nici chiar dacă, într-un anumit caz, poartă o conotație favorabilă sau nefavorabilă. E, de pildă, greu de precizat dacă centaurii călăriți de mici băieți după cum se vede la Vézelay și Chartres (Adhémar, *op. cit.*, pp. 267 urm., fig. 95, 97) sînt destinați în realitate să-l reprezinte pe Chiron instruindu-l pe tînărul Ahile sau vehiculează obișnuita implicație defavorabilă, despre care vezi J. Bayet, „Le Symbolisme du cerf et du Centaure à la Porte Rouge de Notre-Dame de Paris”, *Revue Archéologique*, XLIV, 1954, pp. 21 urm. În cazul catedralei de la Chartres, interpretarea drept Chiron mi se pare greu de acceptat din cauză că presupusul Ahile, poate sub influența *Băiatului cu gîsca*, poartă în mîna stîngă o pasăre de mari dimensiuni, pe cînd presupusul Chiron, care ar trebui să aibă o fire înțeleaptă și blîndă, amenință pe o femeie cu arcul și săgeata.

Pentru simbolismul monștrilor și animalelor în general, vezi bibliografia în T.H. White, *The Book of Beasts, Being a Translation from a Latin Bestiary of the Twelfth Century*, New York, 1954, pp. 271 urm. De adăugat: R. Bernheimer, *Romanische Tieprlastik und die Ursprünge ihrer Motive*, München, 1931; D. Jalabert, „Recherches sur la faune et la flore romanes”, *Bulletin Monumental*, XCIV, 1935, pp. 71 urm., XCV, 1936, 433 urm., XCVII, 1938, pp. 173 urm.; R. Wittkower „Marvels of the East; A Study in the History of Monsters”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V, 1942, pp. 159 urm.; Janson, *op. cit.*; W.S. Heckscher, „Bernini's Elephant and Obelisk”, *Art Bulletin*, XXIX, 1947, pp. 155 urm.; F. Nordström, „Peterborough, Lincoln and the Science of Robert Grosseteste; A Study in Thirteenth-Century Iconography” *Art Bulletin*, XXXVII, 1955, pp. 241 urm. *Essai sur la symbolique romane (XII^e Siècle)*, Paris, 1955, de M.-M. Davy decepționează oarecum din acest punct de vedere ca și din altele.

- 289 100. Chiar și în aceste două cazuri se poate sugera o interpretare experimentală. Dintre cele cinci medalioane care împodo-

bese mormintul lui Arnulf din Lisleux, numal cinci, înfățișând capete de suverani păgini din profil, sînt inspirate de monede clasice pe cînd capul cu barbă lungă din centru, reprezentat din față, pare a fi rodul unei invenții libere. Mi se pare posibil, așadar, ca cele patru capete „păgine” să albe menirea de a reprezenta Cele patru Regate după Daniel 7, capul din centru reprezentîndu-l astfel pe „Cel vechi de zile” (Daniel 7:22) adică pe Hristos a cărui a doua venire marchează începutul celui de-al cincilea regat, sau a celui mesianic. Chiar pe la jumătatea secolului al XII-lea, profeția lui Daniel a stîrnit un interes proaspăt, iar cele patru regate și regii lor (identificate anterior de obicei ca Babilonia-Caldeea cîrmuită de Nabucodonosor, Media cîrmuită de Darius, Persia cîrmuită de Cîrus și imperiul greco-macedonean cîrmuit de Alexandru) au ajuns a fi reinterpretate și reprezentate ca Babilonia-Caldeea condusă de Nabucodonosor, Media și Persia conduse de Cîrus, imperiul greco-macedonean condus de Alexandru și Imperiul roman condus de Caesar și Augustus; vezi P. Clemen, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf, 1916, pp. 323 urm.

Timpanul catedralei Saint-Ursin din Bourges e unul dintre rarele timpane romanice divizate în registre: el reprezintă, de jos în sus, muncile lunilor; o scenă de vînătoare imitată liber după un sarcofag roman care conține rămășițele Sf. Lusorius (St. Ludre) și se mai păstrează și azi în abația de la Déols lângă Bourges (Adhémar, *op. cit.*, fig. 25); și scene din fabule, centrate în jurul mîrșăvillor vulpii și lupului, acesta din urmă fiind înfățișat în bine-cunoscuta-i întîlnire cu cocorul (vezi Kingsley Porter, *op. cit.*, fig. 1263; Adhémar, pp. 164 urm., fig. 24; R. Crozet, *L'Art roman en Berry*, Paris, 1932, pp. 299 urm.). De vreme ce mormintul Sfîntului Lusorius devenise obiectul unui pelerinaj organizat în secolul al X-lea, reduplicarea lui pe timpanul catedralei Saint-Ursin s-ar putea să fi urmărit a răsfrînge o parte din gloria Sfîntului Lusorius asupra Sfîntului Ursinus, primul episcop de Bourges, care, conform legendei, era prieten intim al Sfîntului Lusorius: se spune că acesta l-a hirotonisit pe Sfîntul Ursinus și a murit opt zile mai tîrziu, cu care prilej Sfîntul Ursinus ar fi organizat înmormîntarea Sfîntului Lusorius în sarcofagul roman de la Déols. După cum știm de la Franz Cumont, vînătoarea de animale sălbatice reprezentată atît de frecvent pe sarcofagele romane denota eterna luptă a omului împotriva răului; vezi *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942, pp. 449 urm., cu referire specială la sarcofagul păgîn de la Déols, ca și la sarcofagele creștine în care a fost păstrat motivul vînătorii, cel puțin la extremități, chiar dacă partea frontală purta reprezentări ca Hristos în mijlocul apostolilor. Sculptorul de la Bourges s-a, prin urmare, îndreptățit să combine o reprezentare a muncilor lunilor, care indică procesele naturii, cu o copie după sarcofagul cînegetic al Sfîntului Lusorius, care simbolizează lupta morală al omului; a avut chiar grijă să elimine din originalul roman singura figură care-l arată pe unul dintre vînători la pămînt. Adău- 290

garea scenelor din fabule ar părea să coroboreze această interpretare moralistă, deoarece atât vulpea cât și lupul sînt *typi* ai răului; vezi, pe lângă bestiarul, Hugues de Saint-Victor, *De bestiis et aliis rebus*, *Patrologia latina*, CLXXVII, col. 15, urm. („Istam autem figuram [adică: cea a vulpii] diabolus possidet“) și col. 59 („elus figuram [adică: cea a lupului] diabolus portat qui semper humano generi iugiter invidet, ac circuit Ecclesias fidelium ut mactet et perdat animas eorum“). Cocorul, pe de altă parte, denotă virtuosul, care „in se praeceta scripturae bene vivendi formant“ (Hugues de Saint-Victor, *ibidem*, col. 39 urm.).

101. Pentru reliefurile de la Schönggrabern, vezi K.A. Novotny, „Zur Deutung der romanischen Bildwerke Schönggraberns“, *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, VII, 1940, pp. 64 urm.
102. Pentru figurile cu două capete și mai multe brațe din cărțile de drept germane, vezi K. von Amira, *Die Dresdner Bilderhandschrift des Sachsenspiegels*, Leipzig, 1902, I, 2, p. 25, cu referire specială la fila 68b (pl. 136, imaginea de sus).
103. Păcătoșii reprezentați la Schönggrabern au fost deosebit de binecunoscuți Evulul Mediu din Ovidiu, *Metamorfoze*, IV, 458 urm., și Seneca, *Hercules furens*, V, 750 urm. Interpretarea lui Sisif, Tantal și Ixion ca reprezentanți ai Trufiei, Avariției și respectiv Desfrînării este atât de tipică și de constantă, încît ar fi fastidios să cităm surse individuale; pentru ecuația Tantal=Avariție, vezi, de pildă, Bernardus Morlanensis, *De contemptu mundi*, II, 869 urm. (ed. Hoskier, p. 67), unde spune despre zgîrcit, „Fit sine nomine nominis omine Tantalus ille“, „el devine Tantal fără a fi astfel numit, doar prin implicațiile numelui“; sau, pentru a sări patru veacuri, Andrea Alciati, *Emblemata*, Emblema LXXXIV. Frazele citate sau menționate în text sînt luate din *Ovide moralisé en prose din 1466* (E. de Boer, „Ovide moralisé en prose“, pp. 191, 195, 257); e interesant că textul cu Sisif (p. 257) utilizează același verb (*trebucher*) pe care Villard de Honnecourt, fila 3v., îl aplică Trufiei (*Orgieus*) înseși. Pentru interpretarea dată de Sfîntul Bonaventura Trufiei, Avariției și Desfrînării ca cele trei „ramuri principale“ ale Copacului Păcatelor, vezi M. Bloomfield, *The Seven Deadly Sins, An Introduction to the History of a Religious Concept with Special Reference to Medieval English Literature*, Michigan State College Press, 1952, pp. 89, 371. Pentru implicația imorală a muzicii laice, vezi literatura citată în Nordström, „Peterborough, Lincoln and the Science of Grosse-teste“, pp. 246 urm. Unul dintre cele mai frumoase exemple este o miniatură dintr-o psaltire din secolul al XII-lea (Cambridge, St. John's College, MS. B. 18, fila 1, reproducă în H. Swarzenski, *Romanesque Monuments*, fig. 288), a cărei secțiune superioară îl arată pe David și pe muzicienii săi cîntînd muzică sacră. Secțiunea inferioară arată, prin contrast, o făptură monstruoasă (probabil nu un urs, ci un actor costumat în om sălbatic și astfel interpretîndu-l pe diavol) bătînd toba în timp ce alte figuri contribuie la această muzică profană.

iar altele se angajează într-un dans acrobatic gustat de niște spectatori trîndavi.

104. Pentru reliefurile de la catedrala din Auxerre și legătura lor probabilă cu „Le Trésor de Saint Didier“, vezi Adhémar, *op. cit.*, pp. 283 urm., fig. 114 (Cupidonul adormit) și 116 (satir și Hercule); pentru reproduceri de mai bună calitate, cf. *La Cathédrale d'Auxerre*, Ed. Tel., Paris, f.d., fig. 7, 10, 15.
105. Pasajul din Cicero menționat în text se găsește în *De natura deorum*, III, 42 (menționat și în *Mythologiae* de Natale Conti, VII 1 [ediția de la Paris din 1605, p. 691]); cel din Pomponius Mela în *Chorographia*, III, 46 (menționat și de L. G. Gyrardus, *Opera omnia*, Leidan 1696, I, col. 329); pasajul din cei doi mitografi medievale în G. H. Bode, *Scriptores rerum mythicarum latini tres...*, Celle, 1834, pp. 23, 129. Pentru miniatura din Psaltirea de la Stuttgart, vezi E. T. DeWald, *The Stuttgart Psalter*, p. 71, fila 93v. (cf. Janson, *op. cit.*, p. 18, pl. Ia).
106. Pentru reliefurile de la Modena, vezi G. Bertoni, *Atlante storico-artistico del Duomo di Modena*, Modena, 1921, pl. 17; Ladendorf, *op. cit.*, p. 86, nota 35, fig. 6, 7. Pentru reinterpretarea medievală a Cupidonului clasic ca *Amor carnalis*, vezi Panofsky, *Studies in Iconology*, pp. 95, 107, fig. 84, 85, 88 (ilustr. în text, p. 95, reproducînd ilustrația la Prudentius menționată în text).
107. Hugues de Saint-Victor, *op. cit.*, col. 55. În *Iconologia* lui Cesare Ripa, ibisul e încă un atribut pentru infamia.
108. Vezi C. Dolfen, *Der Kaiserpokal der Stadt Osnabrück*, Osnabrück, 1927; Nordström, *Virtues and Vices, passim* (vezi Index, p. 131), cu privire doar la medalioanele de pe *cuppa*.
109. Pentru influența cameei *Hercules Musarum* asupra a două, nu a unui singur, dintre medalioanele de pe capacul „Kaiserpokal“-ului, vezi Wentzel, „Mittelalter und Antike“, pp. 81 urm., fig. 9—11; *idem*, „Die grosse Kamee“, p. 74, fig. 51.
110. Iată cum e descris Apolo în Lapidariul de la Cambridge, Gonville and Caius College, MS. 435, un pasaj cum nu se poate mai binevenit în măsura în care pare a descrie o camee clasică:

„En ceste pire ot un seiel,
un Deu an guise de danzel:
Apollo numez esteit
Et une harpe es meins teneit“.

(L. Pannier, *Lapidaires français des XIIe, XIIIe et XIVE siècles* [Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes, CII], Paris, 1882, p. 147).

111. Pentru capitelul cu „Mithra“ de la Monreale, vezi Sheppard, „The Iconography of the Cloister of Monreale“, p. 160, fig. 1; Wentzel, „Antiken-Imitationen“, pp. 55 urm., fig. 29.
112. Pentru ignoranța Renașterii cu privire la adevărata natură a lui Mithra, vezi Sez nec, *op. cit.*, p. 229, fig. 94 (din Johannes Herold, *Heydenwelt*, Basel, 1554; cf. și V. Cartari, *Imagini dei Dei degli antichi*, ediția de la Veneția din 1571, p. 72, față de care gravura în lemn reproducă în fig. noastră 80 e un derivat grosolan), și, indeosebi, F. Saxl, *Mithras, Typengeschichtliche Untersuchungen*, Berlin, 1931, p. 110 (și *idem*, „The Origin and Survival of a Pictorial Type [The Mithras Reliefs]“, *Proceedings of the Classical Association*, XXXII, 1935, pp. 32

urm.); pasajul din Gyraldus (*Synatagma*, VII; cf. Bode, *op. cit.*, p. 80, cap. 19) se găsește în Gyraldus, *op. cit.*, I, col. 232. Pentru interpretarea agricolă a lui Comanini, vezi E. Panofsky, *Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (Studien der Bibliothek Warburg, V), Leipzig și Berlin, 1924, p. 114, nota 238 (traducere italiană: *Idea*, Florența, 1952, p. 157, nota 69), unde însă numele lui Vincenzo Cartari trebuie înlocuit cu acela al lui Lorenzo Pignoria, care, după cîte știm, a propus cel dintîi identificarea corectă a reliefulor cu Mithra. El a cercetat specimenul de pe Capitoliul roman în 1606 și și-a anunțat descoperirea în anexele sale la *Imagini-le* lui Cartari, publicate pentru prima oară la Padova în 1615 (în ediția de la Veneția din 1674, pp. 274 urm.).

113. Pentru Vézelay, Besse-en-Chandesse și Charlieu, vezi Adhémar, *op. cit.*, pp. 177 urm., 205, fig. 78 (Besse) și fig. 93 (Vézelay); pentru Besse-en-Chandesse, cf. și monografia anonimă locală, *Eglise de Besse, Monument historique*, p. 16, și F. Deshouillière, „Besse-en-Chandesse“, *Congrès Archéologique*, 1924 (Clermont-Ferrand), pp. 251 urm. Capitелul reproduș în Adhémar, fig. 78, arătînd sacrificiul ritual al unui bou sau taur, e urmat de unul care înfățișează doi oameni ducînd un animal care combină parcă partea posterioară a unui herbec cu capul unui mistreț, astfel încît cele trei animale la care se face aluzie ar putea constitui componentele romaneli *suovetaurilia*. În ceea ce privește subiectul timpanului (spre deosebire de lîntou) portalului de la Charlieu, nu mai există o unanimitate de păreri. Adhémar identifică acest subiect cu o Cina cea de taină; dar E. Mâle, *L'Art religieux du XIIe siècle en France*, Paris, 1922, pp. 421 urm. (trecut pare-se cu vederea de Adhémar, ca și de mine însumi pînă cînd d. W.J. Coe mi-a reamîntit de această carte) pare a identifica în mod corect scena ca Nunta din Cana, punînd-o în legătură cu tratatul lui Petru Venerabilul *Adversus Petrobrusianos Haereticos, Patrologia Latina*, CLXXXIX, în special col. 796 (descriere a jertfei iudaice cu vărsare de sînge, enumerînd aceleași animale ca și cele reprezentate în relieful de la Charlieu) și 802 (paralelă între Cina cea de taină și Nunta de la Cana). Identificarea scenei ca o Cină de taină e justificabilă deoarece dispoziția generală (cu o figură izolată în fața mesei) e foarte apropiată de redările tradiționale ale scenei cu *Cena Domini*. Pe de altă parte, numărul participanților e fie prea mic, fie prea mare (depinzînd de faptul dacă se numără și capetele din fundal); numai cele două figuri de-o parte și de cealaltă a lui Hristos sînt nimbate, iar una dintre ele, voalată, pare identică cu Fecloara Maria; și două din celelalte figuri, evident mireasa și mirele, sînt înfățișați într-o îmbrățișare plină de dragoste. În legătură cu contrastul dintre Euharistie și jertfa cu vărsare de sînge precres-tină, ar trebui atrasă atenția asupra unui mare număr de minia-turi din secolul al XII-lea în care aceasta din urmă e juxtapusă cu Răstîgnirea (sau întîlnirea dintre Ilie și văduva din Sarepta) ori apare în mod izolat într-un context care face ca semnificația să-i devină evidentă *ipso facto*; pentru trei exemple, unul dintre ele din falmoasa Biblie de la Floresse bazată la rîndul ei

pe Evangheliarul Averbode, Liège, Bibliothèque de l'Université, MS. lat. 363, fila 86v. (vezi S. Gevaert, „Le Modèle de la Bible de Floreffe”, *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, V, 1935, pp. 17 urm., fig. 8), vezi C.R. Dodwell, *The Canterbury School of Illumination 1066—1200*, Cambridge, 1954, pp. 87 urm. și planșa 58. În H. Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art*, fig. 284, subiectul miniaturii din Biblia Dover, Cambridge, Corpus Christi College, MS. 4, fila 191v, (Dodwell, pl. 58a), a fost identificat ca „Sf. Luca jertfindu-și animalul”. În realitate însă această miniatură, deși găsită în inițiala Evangheliei după Luca, reprezintă incontestabil un preot al Legii vechi (probabil pe Zaharia, tatăl lui Ioan Botezătorul, cu a cărui istorie începe Evanghelia), iar această interpretare e decisiv confirmată de faptul că, după cum a avut bunăvoința să mă informeze profesorul Francis Wormald, pielea animalului e colorată în roșu — aluzie evidentă la *vacca rufa* din *Numerii* 9:2 care, așa cum aflăm de la abatele Suger (*De administratione*, XXXIII), pare a le fi venit în mod automat în gând autorilor din veacul al XII-lea în discuțiile lor despre contrastul dintre jertfa cu vărsare de sânge din Vechiul Testament și Euharistie. Un alt exemplu interesant din secolul al XII-lea e o miniatură din manuscrisul de la Verdun, Bibliothèque de la Ville, MS. 119, fila 94, unde Sinagoga e înfățișată ucigînd un animal (Panofsky, *Studies in Iconology*, fig. 79). Putem lesne înțelege că contrastul dintre jertfa precreștină cu vărsare de sânge și Euharistie și-a pierdut pare-se popularitatea după sfîrșitul secolului al XII-lea. Una dintre rarele excepții de care am știre este un panou olandez de pe la 1470 din Museum Boymans de la Rotterdam, care inițial forma contrapartea unei scene cu *Strîngerea manei* (una din numeroasele prefigurări ale Euharistiei), ambele panouri combinate probabil cu o Răstignire (vezi E. Haverkamp Begemann, „Een Noord-Nederlandse Primitief”, *Bulletin, Museum Boymans Rotterdam*, II, 1951, pp. 51 urm.).

114. Pentru istoria diverselor monumente închinat lui Virgiliu în Mantova, vezi A. Portioli, „Monumenti a Virgilio in Mantova”, *Archivio Storico Lombardo*, IV, 1877, pp. 536 urm.; E. Müntz, *La Renaissance en Italie et en France*, Paris, 1885, pp. 10, 345; J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance*, ed. a 10-a, E. Geiger, ed., Leipzig, 1908, I, pp. 158, 339 urm.; J. Schlosser, „Vom modernen Denkmalkultus”, *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1926—27, pp. 1 urm.; Jullian, *La Sculpture romane de l'Italie septentrionale*, planșa CXIII; G. de Franco-vich, *Benedetto Antelami, architetto e scultore, e l'arte del suo tempo*, Milano și Florența, 1952, I, pp. 99, 102, 108, II, fig. 183, 184; și, mai recent și cu o excelentă discuție asupra altor monumente înălțate scriitorilor clasici faimoși, D. Frey, „Apokryphe Liviusbildnisse der Renaissance”, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XVII, 1955, pp. 132 urm., îndeosebi pp. 158 urm. În prezent e unanim acceptat că frumoasa statuie din marmură roșie din Palazzo Ducale, databilă pe temeluri stilistice pe la 1215 (fig. noastră 85), antedatează portretul din marmură albă, mult mai slab deși mai bine cunoscut, executat probabil

puțin după 1227, de Broletto (fig. noastră 84; despre un al treilea monument medieval în cinstea lui Virgiliu, distrus după cum se spune de Carlo Malatesta, nu avem nici o dovadă vizuală). Chiar în cea mai recentă bibliografie însă, legătura dintre cele două statui și *grosso*-ul din 1257 (fig. noastră 86) nu e apreciată într-o măsură suficientă. Ceea ce e descris de Frey ca „identice” (*gleich*) cu Hristos în slavă care ocupă același loc în *grossi* venețieni, e în realitate o copie mai degrabă stângace a statuii din marmură roșie, cu excepția faptului că se omite scufia. Și de vreme ce *grosso*-ul poartă inscripția MANTVE VERGILIVS, îndoielile recente cu privire la identitatea intenționată a celor două portrete de marmură se dovedește a fi neîntemeiată. În fapt, statuia de marmură roșie a avut un fel de funcție oficială înainte de a fi servit ca model pentru monedă. Plasată inițial în Palazzo della Ragione, „dove tutti i giorni i giudici si recavano a fare giustizia”, ea prezida, așa zicînd, procesele într-un mod foarte asemănător cu un crucifix (sau cu o imagine a Treimii) în alte orașe medievale sau cu portretul reginei Angliei în tribunalele britanice de azi. Încredințarea acestei funcții lui Virgiliu era logică nu numai din punctul de vedere al patriotismului local, dar și din cauză că el era considerat ca un personaj în fața căruia nu se putea rosti nici un neadevăr (dovadă, printre altele, legenda care îi atribuie invenția faimoasei „Bocca della Verità” din Santa Maria in Cosmedin).

115. Vezi imitațiile după *Augustales* reproduse în Kantorowicz, *Kaiser Friedrich der Zweite*, II, pl. I, 3—6, și colecția de sigilii publicată de H. Wentzel, „Italienische Siegelstempel und Siegel all’antica im 13. und 14. Jahrhundert”, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, VII, 1955, pp. 73 urm.
116. Adhémar, *op. cit.*, pp. 215 urm.: „...on est étonné de voir qu’à partir du début du XIII^e siècle cette figure disparaît brusquement et absolument”. Adhémar explică această dispariție bruscă a statuiilor lui Constantin prin faptul că în secolul al XIII-lea, identificarea lui *Marcus Aurelius* drept Constantin a început a fi pusă sub semnul întrebării; dar această dispariție se încadrează atât de bine în dezvoltarea generală a stilului gotic, încît îndoielile cu privire la identitatea lui *Marcus Aurelius* pot fi considerate doar ca un factor contributiv. Trebuie să notăm că cele două bine cunoscute monumente ecvestre ridicate în Germania pe la mijlocul secolului al XIII-lea (*Reiter*-ul din catedrala din Bamberg și statuia lui Otto al II-lea din piața orașului Magdeburg) nu au nici un fel de legătură cu tipul *Marcus Aurelius*-Constantin și că resurecția acestuia în Renașterea franceză se datorește în mare măsură influenței exercitate de gravura B. 98 a lui Dürer care, în ceea ce privește mișcarea calului, se întoarce la Leonardo da Vinci.
117. Vezi F. Wormald, „Paintings in Westminster Abbey and Contemporary Painting”, *Proceedings of the British Academy*, XXXV, 1949, pp. 161 urm.
118. Vezi Curtius, *op. cit.*, pp. 84 urm.: „Johannes [din Salisbury reproduziert hier die von Cicero (*De officiis* I 50) vorgetragene,

auf Poseidonlos und Isikrates zurückgehende Lehre, wonach Vernunft und Rede (*ratio* und *oratio*) zusammen die Grundlage von Gesittung und Gesellschaft bilden... Die Hochblüte der Scholastik im 13. Jahrhundert machte dieses humanistische Bildungsideal nördlich der Alpen unzeitgemäss. Aber der italienische Humanismus des 14. Jahrhunderts hat ihm neue Entfaltung gewährt. Zwischen der Welt des Johannes von Salisbury und der des Petrarca besteht eine geistige Verwandtschaft" (trad. cit., p. 96: „Ioan reproduce aici o teorie a lui Cicero [*De officiis*, I, 50], care de fapt își trage originea din Poseidonlos și Isocrate. După această teorie, rațiunea și cuvântul (*ratio* și *oratio*) reprezintă împreună baza morală a civilizației și a societății... Marea înflorire a scolasticii din secolul al XIII-lea a făcut ca acest ideal cultural umanist să fie considerat depășit la nord de Alpi. Umanismul italian din secolul al XIV-lea i-a prilejuit însă o nouă dezvoltare. Între lumea lui Ioan din Salisbury și cea a lui Petrarca există un raport de înrudire spirituală"). Pentru atitudinea nescolastică a lui Petrarca în opoziție cu atitudinea scolastică a lui Dante față de poezie, vezi mai sus, p. 60.

119. Pentru Albert din Stade (pe bună dreptate numit un „epigon“ în Curtius, *ibidem*, p. 486), vezi Manilius, *op. cit.*, III, p. 924; Raby, *Secular Latin Poetry*, II, p. 346 Cf. și bibliografia menționată mai sus, p. 275, nota 61. Pentru *Philippida* lui Guillaume Bretonul și *Gesta Ludovici Francorum Regis* a lui Nicolas de Braye, vezi Manilius, *op. cit.*, III, pp. 923 urm.; Raby, *Secular Latin Poetry*, II, p. 343.
120. O listă a manuscriselor ilustrate din secolul al XV-lea cu opera lui Terențiu se găsește în Jones și Morey, *op. cit.*, p. 225.
121. Pentru schimbarea produsă în ilustrațiile astronomice și astrologice datorită influenței ilustrațiilor de carte arabe, vezi F. Saxl, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in der National-Bibliothek in Wien* (*Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, phil.-hist. Klasse, (1925/26), publ. în 1927, pp. 19 urm.; Panofsky și Saxl, „Classical Mythology in Mediaeval Art“, pp. 238 urm.; Sez nec, *op. cit.*, pp. 154 urm. Pentru Perseu în special, vezi Saxl, *ibidem*, pp. 36 urm.; Panofsky și Saxl, *ibidem*, pp. 240 urm., fig. 22—24 (cf. totuși, E. Panofsky, *Albrecht Dürer*, ed. a 3-a, Princeton, N.J., 1948, p. 167, nr. 1711a).
122. Pentru schimbarea produsă în reprezentările astronomice și astrologice datorită influenței textelor lui Abū Ma's's'ar, Michael Scotus etc., vezi F. Saxl, „Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellung im Orient und Occident“, *Der Islam*, III, 1912, pp. 151 urm.; Panofsky și Saxl, „Classical Mythology in Mediaeval Art“, pp. 242 urm.; Sez nec, *op. cit.*, pp. 156 urm.; Saxl și Meler, *op. cit.*, I, pp. XXXV, LXI urm. Pentru Mercur ca episcop, vezi, de exemplu manuscrisul din München, Staatsbibliothek, clm., 10268, fila 85 (Panofsky și Saxl, *ibidem*, fig. 27; Panofsky, *Studies in Iconology*, fig. 14; *idem*, *Meaning in the Visual Arts*, fig. 14); pentru Mercur ca scrib (foarte frecvent), manuscrisul de la British Museum, MS. Add. 16578,

- fila 52v. (Seznec, p. 159, fig. 62); pentru Mercur ca muzicant, manuscrisul de la New York, Morgan Library, MS. 785, fila 48 (Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, p. 107, fig. 136, și, pentru antecedentele și derivatele acestui manuscris, Saxl și Meler, I, pp. LXXII urm., 247 urm.). Pentru Iupiter ca episcop, vezi, de exemplu, manuscrisul de la Viena, Nationalbibliothek, MS. 2378, fila 12v. (Seznec, *op. cit.*, p. 157, fig. 61); pentru Iupiter ca monah (relieful de pe Campanila din Florența), Seznec, *ibidem*, p. 161, fig. 63.
123. Pentru Saturnul „încoifat”, vezi, de ex., manuscrisul de la München, Staatsbibliothek, clm. 10268, fila 85 (cf. nota precedentă), Viena, Nationalbibliothek, MS. 2378, fila 12v. (Saxl, „Verzeichnis”, II, fig. 22) sau, în concordanță literală cu lecțiunea *caput galeatum amictu coopertum*, Viena, Nationalbibliothek, MS. 2352, fila 27 (Saxl, „Beiträge”, fig. 28). Coruperea lecțiunii autentice *caput glauco amictu coopertum* —, bazată pe Eneida, VIII, 33 și XII, 885, păstrată de „Mythographus III” și cu ecou în „glauco distinctus amictu” (*Africa*, III, 145) al lui Petrarca — trebuie să fi avut loc în timpul vieții lui Michael Scotus (mort în 1234), deși este explicit atestată numai cu peste o sută de ani mai târziu, și anume în *Metamorphosis Ovidiana* de Berchorius (vezi Liebeschütz, *Fulgentius Metaphorialis*, p. 58, și Panofsky și Saxl, „Classical Mythology in Mediaeval Art”, p. 242, nota 20).
124. Vezi acum F. Gaeta, *Lorenzo Valla: Filologia e storia nell'umanesimo italiano*, Neapole, 1955.
125. W.A. Nitze, „The So-Called Twelfth-Century Renaissance”, *Speculum*, XXIII, 1948, pp. 464 urm. (fraza citată, p. 466). Pentru scrisoarea lui Rabelais către Tiraqueau, vezi mai sus, pp. 36, 41.
126. Paris, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 9428, fila 43v. (L. Weber, *Einbanddecken, Elfenbeintafeln, Miniaturen und Schriftproben aus Metzger Handschriften*, Metz, 1912, pl. XXIII, 5). Pentru atitudinea ambivalentă și schimbătoare față de Sinagogă în literatura medievală, vezi M. Schlauch, „The Allegory of Church and Synagogue”, *Speculum*, XIV, 1939, pp. 448 urm.; să sperăm că un studiu nepublicat al prof. Howard Davis de la Columbia University va vedea lumina tiparului într-un viitor nu prea îndepărtat.
127. München, Staatsbibliothek, clm. 13601, fila 94 (cf. Panofsky, *Studies in Iconology*, pp. 110 urm., fig. 78).
128. Verdun, Bibliothèque de la Ville, MS. 119 (vezi mai sus, p. 293, nota 113). O altă reprezentare timpurie a Sinagogii legate la ochi se găsește pe o fereastră cu vitraliu din Musée des Arts Décoratifs de la Paris (*Musée des Arts Décoratifs, Vitraux de France du XI^e au XIV^e siècle*, ed. a 2-a, Paris, 1953, pl. V). E interesant că practica de a-l sili pe evrei să poarte strale discriminatorii ca notoria „pălărie evreiască” a fost înregistrată de artiștii cu aproape trei sferturi de secol înainte de a fi legitimată sub Inocențiu al III-lea (cf. G. Kisch, *Jewry-Law in Mediaeval Germany, Laws and Court Decisions Concerning Jews*, New York, 1949, p. 116).

129. Vezi fereastra lui Suger înfățișând figura lui Dumnezeu, cu pieptul „încărcat” cu șapte porumbei ce simbolizează cele șapte daruri ale Sfântului Duh, încoronînd cu mîna dreaptă Biserica și smulgînd vîlul de pe Sinagogă cu stînga (Panofsky, *Abbot Suger*, p. 194, fig. 15).
130. Ioan din Salisbury, *Metalogicon*, III, 4 (*Patrologia Latina*, CXIX, col. 900; ed. McGarry, p. 167): „Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos, gigantium humeris insidentes, ut possimus plura e'is et remotiora videre non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subvehimur et extollimur magnitudine gigantesca”. Pentru această maximă a lui Bernard din Chartres, unul din cei mai frecvent discutați loci din literatura medievală, vezi R. Klibansky, „Standing on the Shoulders of Giants”, *Isis*, XXVI, 1936, pp. 147 urm., și Curtius, *op. cit.*, p. 127. În ce măsură le-ar fi sugerat artiștilor ideea de a-i reprezenta pe Apostoli cățărați pe umerii profeților e o problemă deschisă. Principalul argument în favoarea acestei ipoteze — faptul că motivul în chestiune apare, la ferestrele dinspre nord ale transeptului catedralei, chiar la Chartres înainte de a-și face apariția pe „Fürstenportal”-ul din Bamberg și la ferestrele corului dinspre vest al catedralei din Naumburg — e viciat de două cazuri indiscutabil anterioare ferestrelor de la Chartres, și anume cristelnița din catedrala din Merseburg (H. Beenken, *Romanische Skulptur in Deutschland*, Leipzig, 1924, pp. 86 urm., fig. 43, 44) și, probabil, un capitel din biserica din Payerne, la jumătatea distanței dintre Berna și Lausanne (J. Gantner, *Kunstgeschichte der Schweiz*, I, Frauenfeld, 1936, pp. 226 urm., fig. 167). Pe de altă parte, rămîne adevărat că, afară de reconstrucția foarte îndoielnică a unei picturi murale din San Sebastiano al Palatino din Roma (J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten...*, Freiburg i. B., 1916, II, fig. 513—515, IV, pl. 225, nr. 1), toate exemplele mai sus menționate sînt ulterioare nu numai vieții lui Bernard din Chartres, ci și datei *Metalogicon*-ului lui Ioan din Salisbury (terminat în mare parte în 1159); și sigur este că, în ciuda afirmațiilor ocazionale contrarii, motivul e străin artei bizantine. Astfel, o influență a comparației lui Bernard asupra artelor vizuale — realizabilă prin intermediul manuscriselor miniaturate — rămîne încă în domeniul posibilului. De Francovich, *op. cit.*, I, pp. 194 urm., enumeră exemplele de Apostoli așezați pe umerii profeților în legătură cu profeții care țin medalioane ce cuprind portretele Apostolilor (Baptisteriul din Parma), dar nu discută problema pusă de părerea lui Bernard din Chartres.
131. Pe lângă binecunoscuta desemnare de către Villard de Honnecourt a unui mormînt „roman” drept *li sepulture d'un sarrazin* (fila 6, cf. Adhémar, *op. cit.*, p. 279), se poate menționa un pasaj din Lapidariul de la Cambridge (cf. p. 292, nota 110) unde zeli păgîni sînt numiți *des dieux sarrazinais* (Pannier, *op. cit.*, p. 147).
132. Liebeschütz, „Das zwölfte Jahrhundert und die Antike”, p. 271 (traducerea mea).

133. Von Bezold (op. cit., p. 44) pare a fi interpretat greșit două versuri din poemul lui Abelard adresat fiului său (probabil imaginar), „Astrolabius”, când descifrează în ele o obiectie la o reprezentare clasicistă a lui Hristos sau a Fecloarei Maria în maniera *Vizitațiunii* de la Reims. Când întreabă „Numquid amare potest ut Iuppiter idola Christus / Aut sculpi ut Vesta nostra Maria volet”? Abelard nu obiectează împotriva unor imagini care aderă la o manieră clasicizantă, ci la imaginile ca atare. Așa cum *ut* din prima propoziție nu poate fi construit decât cu *amare*, iar nu cu *Iuppiter*, la fel și *ut* din a doua propoziție trebuie construit cu *sculpi*, iar nu cu *Vesta*. Trebuie, așadar, să traducem nu: „Poate oare Maria noastră să dorească a fi reprezentată într-o imagine sculptată astfel încât să arate ca Vesta?”, ci: „Poate oare dori Maria noastră să fie reprezentată într-o imagine sculptată precum (a dorit) Vesta?”
134. Pentru aceste versuri din Fulcoius din Beauvais, îngemănând în chip ciudat o puternică reacție emoțională cu o încercare de analiză arheologică, vezi (pe lângă von Bezold, op. cit., pp. 38 urm., 96, Liebeschütz, *Fulgentius Metaphorialis*, p. 14, Maniti-
tius, op. cit., III, pp. 836 urm.). Adhémar, op. cit., pp. 104 urm., 311 urm. Alt text demn de a fi citat în această ordine de idei e un poem de Baudry de Bourgueil. Descriind un vis evident autentic, acest poem, pe lângă faptul de a fi o ocazie de zile mari pentru psihanalist, stă mărturie grozavei fascinații pe care o exercita arta Antichității asupra minții unui nordic cultivat (Abrahams, *Les Oeuvres poétiques*, XXXVII, pp. 19 urm.; cf. Maniti-
tius, op. cit., III, p. 886). Într-o noapte neobiș-
nuit de apăsătoare și tare chinuit de neliniști fizice și morale, Baudry cade într-un somn agitat și visează că stă călare pe o punte care, scuturându-se brusc, îl azvârle într-un fluviu lat și clocotitor. Când încearcă să se agațe de o stîncă din apropierea malului, o bucată din această stîncă se desprinde, rămînîndu-l în mîini și dovedindu-se a fi o „platră măiestrit sculptată de un artist antic și părăind a reprezenta chipul unui leu viu” (d-ra Abrahams greșește, fără îndolală, când își imaginează această platră, descrisă în mod explicit ca *saxum evectum de saxis*, ca pe o gemă gravată mai curînd decât ca pe o mare stîncă sculp-
tată). În ciuda stării sale, Baudry nu poate să n-o admire vreme îndelungată („Admiror lapidem, lapidi studiosus inhoerens;/ Admiror, formam, mirari quippe licebat / Otia miranti fuerant haec atque natanti”), dar în cele din urmă se smulge de acolo și încearcă să ajungă pe malul opus, înfruntînd valurile și, în același timp, scăpînd ca prin urechile acului de o ploaie de stînci care se prăvăleau. În ultima clipă, curentul îl duce lângă o enormă coloană octogonală din marmură de Paros frumos lustruită, care se ridica din fluviu pînă la înălțimea a „doispre-
zece bărbați” și purta în vîrf o sferă; izbutește însă ca prin minune să o răstoarne „cu umărul stîng” astfel încît coloana plere în apă, nemalzăgăzîndu-l calea spre salvare.
135. Pentru această anecdotă, admirabil istorisită de Lorenzo Ghiberti, vezi von Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdig-
keiten*, I, p. 63; II, pp. 189 urm. Pentru legende mai vechi des-
pre Venus, vezi von Bezold, op. cit., pp. 62 urm., și G. Huet

- „La Légende de la statue de Vénus”, *Revue de l'histoire des religions*, LXVIII, 1913, pp. 193 urm.
136. Deosebirea dintre atitudinea medievală și renescentistă față de Antichitatea clasică a fost frumos formulată de E.M. Sanford, „The Study of Ancient History in the Middle Ages”, *Journal of the History of Ideas*, V, 1944, pp. 21 urm.: „Această convingere despre unitatea istoriei a dus la desconsiderarea anacronismului și a frânat numeroase apropieri de criticismul istoric; a și salvat însă lumea antică de aspectul de irealitate pe care-l are pentru mulți cercetători moderni” (p. 22). Vezi, totuși, articolul ulterior al aceluiasi autor, „The Twelfth Century — Renaissance or Proto-Renaissance?” *Speculum*, XXVI, 1951, pp. 635 urm.
137. Vezi Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, pp. 295 urm., îndeosebi pp. 302 urm.
138. Nitze, *op. cit.*, pp. 470 urm.: „Rămîne un fapt că elementul clasic din ea [civilizația secolului al XII-lea] a constituit în primul rînd un fundal sau un colorit, teme date care erau indigene în viața practică a epocii, iar nu recent importate de la antici... Fără îndoielă, Evul Mediu și Renașterea nu se exclud reciproc... Dar accentul fiecărei epoci cade pe un aspect diferit al tabloului istoric: în prima, pe continuitatea clasicilor ca pregătire pentru idealurile creștine, cavalierești; iar în cealaltă, pe o ruptură cu trecutul imediat și o întoarcere la o Lume clasică utopică”.

Capitolul III

I primi lumi: Pictura italiană din Trecento și influența ei asupra restului Europei

1. Vasari, *op. cit.*, I, p. 247 [traducerea românească citată]. Data nașterii lui Cimabue așa cum e dată de Vasari, deși nițel prea timpurie, pare aproximativ corectă. Data morții lui e necunoscută, dar în 1302 era încă activ.
2. Pentru Pitagora din Rhegion, vezi Pliniu, *Naturalis historia*, XXXIV, 59 (J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig, 1868, p. 93, nr. 499); pentru Aristide din Teba, Pliniu, XXXIV, 98 (Overbeck, p. 336, nr. 1779). Traducînd pasajul referitor la mama muribundă, am urmat tradiția manuscriselor: „Intellegiturque sentire mater et timere, ne emortuo lacte sanguinem lambat” (Pare inutil să se presupună un e după *emortuo* de vreme ce *emortuo lacte* poate fi lesne interpretat ca un ablativ absolut; dacă ar fi necesară interpolarea unei prepoziții, *pro* ar fi mai nimerit decît *e*). În pictura barocă, reprezentările acestui subiect de groază abundă, iar în *Strage degli Innocenti*, Giovan Battista Marino a produs aproape tot atît de multe

- variațiuni pe „tema sînge și lapte” ca și Beethoven pe micul vals al lui Diabelli.
3. Fraza „der unmittelbare Vorläufer” e folosită de Oertel, *op. cit.*, p. 53. Pentru Cimabue, vezi în plus *idem*, pp. 44 urm., 47 urm., 215; Benkard, *op. cit.*; A. Nicholson, *Cimabue*, Princeton, 1932; R. Salvini, *Cimabue*, Roma, 1946; B. Kleinschmidt, *Die Basilika San Francesco in Assisi* (citată în continuare ca „Kleinschmidt, *Die Basilika*”), Berlin, 1915—1928 (vol. II reeditat separat, fără modificări în paginație și numerotare, sub titlul de *Die Wandmalereien der Basilika San Francesco in Assisi*, Berlin, 1930); G. Sinibaldi și G. Brunetti, *Pittura Italiana del Duecento e Trecento; Catalogo della Mostra Giottesca di Firenze del 1937*, Florența, 1943, *passim*, îndeosebi pp. 253 urm. Reproduserile majorității lucrărilor pomenite în capitolul de față se găsesc și în R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, Haga, 1923—1938.
 4. Vasari, *op. cit.*, I, p. 366. După el, Margaritone (*recte* Margarito) a lucrat la palatul episcopal din Arezzo, dar „a urmat planul lui Arnolfo di Lapo [adică di Cambio]”; despre clădirile atribuite lui Margaritone însuși, Vasari spune: „non sono d'importanza”.
 5. Vezi Panofsky, „Das erste Blatt...” (*Meaning in the Visual Arts*, pp. 169 urm., îndeosebi pp. 221 urm.) În scopul de a face încă și mai convingător paralelismul dintre Arnolfo „nemai-în-întregime-gotic” și Cimabue „nemai-în-întregime-bizantin”, Vasari pretinde că Arnolfo a fost instruit de Cimabue în „arta desenului”.
 6. Vasari, *op. cit.*, I, pp. 305, 313 urm., 312, afirmă că Nicolo Pisano a lucrat „în tovărășia” unor *tedeschi* la fațada din Orvieto (începută mult după moartea lui), întrecînd nu numai operele acelor *tedeschi*, dar și propriile-i strădani anterioare; că Giovanni Pisano și-a produs amvonul din S. Andrea din Pistoia *per concorrenza* cu un amvon înălțat în altă biserică (S. Giovanni Evangelista) de „un Tedesco che nē fu molto lodato”; și că un grup de *tedeschi* s-au asociat ei înșiși cu el la Arezzo „mai degrabă de dragul învățaturii decît al cîștigului”, urmarea fiind că au devenit suficient de experimentați pentru a fi folosiți de Bonifaciu al VIII-lea la Roma.
 7. Vezi M. Weinberger, „The First Façade of the Cathedral of Florence”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IV, 1940—41, pp. 67 urm., îndeosebi pp. 78 urm.
 8. Vezi Weinberger, *ibidem*; el arată de asemenea că sculptura destinată fațadelui Arnolfo își datorează caracterul pisanesc tradiției instaurate de Nicolo la Lucca. Pentru școala lui Nicolo Pisano în general, vezi Valentiner, *op. cit.*, și G. Swarzenski, *Nicolo Pisano*, pp. 68 urm. (cu concluzia judicioasă că, în comparație cu semnificația epocală a stilului lui Nicolo, „der örtliche Umkreis seiner Wirkung [ist] verhältnismässig klein”). De notat numai că frumosul fragment din altarul superior al catedralei din Siena (Swarzenski, p. 70, fig. 126) nu reprezintă Tetramorul, ca exemplele menționate *ibidem*, p. 35, și reproduse în fig. 51, ci înfățișează subiectul mai degrabă rar cu Fecloara Maria înconjurată de simbolurile celor patru Evangheliști.

9. Pentru astfel de excepții, vezi, de ex., Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, p. 365, nota 20¹; F. Winkler, „Paul de Limbourg in Florence”, *Burlington Magazine*, LVI, 1930, pp. 94 urm.
10. Pentru literatura extrem de voluminoasă despre Duccio și Giotto, vezi Oertel, *op. cit.*, îndeosebi pp. 45 urm., 90, 121—127, 216 (Duccio), și 62—111, 128 urm., 218 urm. (Giotto); Sinibaldi și Brunetti, *op. cit.*, pp. 107 urm. (Duccio) și 301 (Giotto). După excelentul Duccio al lui C. Brandi, Florența, 1951, s-a publicat o interesantă reconstituire nouă a principalei opere a maestrului: E.T. DeWald, „Observations on Duccio's Maestà”, *Late-Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.*, Princeton, 1954, pp. 362 urm.
11. Cf. Oertel, *op. cit.*, pp. 41 urm., 214 urm.; Sinibaldi și Brunetti, *op. cit.*, *passim*, îndeosebi pp. 107, 115.
12. Vezi W. Paatz, „Die Gestalt Giottos im Spiegel einer zeitgenössischen Urkunde”, *Eine Gabe der Freunde für Carl Georg Heise zum 28.VI.1950*, Berlin, 1950, pp. 85 urm. (cf și *idem*, „Die Bedeutung des Humanismus für die toskanische Kunst des Trecento”, *Kunstchronik*, VII, 1954, pp. 114 urm.). Semnificația documentului constă nu atât în faptul că unui artist pe lângă epitetul *famosus* și elogii în stil solemn, i se încredința supravegherea atât administrativă și financiară cât și artistică a unei mari catedrale cât în faptul că acest artist era pictor, iar nu arhitect. Paatz însuși atrage atenția asupra faptului că un titlu foarte asemănător cu acela conferit lui Giotto era purtat, în 1284, de către Erwin din Steinbach, arhitectul șef al catedralei din Strasbourg („gubernator fabricae ecclesie Argentinensis”). Omagiindu-l pe Giotto ca individ, numirea lui recunoștea *de facto* statutul dobândit în Florența secolului al XIV-lea de pictură în general. *De jure* și mai curînd în principiu decît într-un caz individual, acest statut a fost recunoscut în 1378, cînd pictorii, atașați încă de *arte dei medici e speziali*, au fost autorizați să formeze o ramură independentă a acestei bresle, iar denumirea breslei înseși a fost schimbată, astfel încît să fie cunoscută ca *arte de' medici, spetiali, dipintori e merciai* (Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, ediția de la New York din 1964, p. 63, nota 16).
13. Pentru Pietro Cavallini (activ în 1270 și încă în viață în 1316) și legătura sa cu dezvoltări romane anterioare așa cum se poate vedea în frescele de la Grottaferrata, vezi Oertel, *op. cit.*, pp. 57 urm., 217.
14. Cf. E. H. Buschbeck, „Ueber eine unbeachtete Wurzel der maniera moderna”, *Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstage*, Zürich, Leipzig și Viena, 1927, pp. 88 urm.
15. Alberti, *Despre pictură*, ed. Janitschek, p. 69; ed. Mallè, p. 65: „Et sappiano [i pittori] che con sue linee circuiscono la superficie et quando empiono di colori e luoghi descritti niun altra cosa cercarsi se non che in questa superficie si presentino le forme delle cose vedute, non altrimenti, che se essa fusse di vetro tralucente”. Traducerea lui Spencer, p. 51, nu e întru totul exactă nu numai în redarea verbului *circuire* (care nu e identic cu *circumscribere* sau *describere*, ci și prin faptul că transformă o descriere a ceea ce fac pictorii („niun altra cosa

cercarsi se non...") într-un ordin cu privire la ceea ce ar trebui să facă („they should only seek..."). Celălalt pasaj, *ibidem*, ed. Janitschek, p. 79; ed. Mallè, p. 70; Spencer, p. 56: „Scrivo un quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto“.

16. Pentru problema perspectivei în arta clasică, vezi Kern, „Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion“; E. Panofsky, „Die Perspektive als symbolische Form“, pp. 258 urm., în deosebi pp. 265 urm., 270 urm., 305 urm.; M. Schlied Bunim, *Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective*, New York, 1940, în special pp. 12–37, fig. 2–9, 74; W. M. Ivins, *Art and Geometry*, Cambridge (Mass.), 1946; Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, pp. 9 urm.; pentru bibliografie suplimentară, cf. *ibidem*, pp. 362, nota 3^a, și 363, nota 12^a. De adăugat: E. Bock, „Binokularperspektive als Grundlage einer neuen Bilderscheinnung“, *Alte und neue Kunst, Wiener kunsthistorische Blätter*, II, 1953, pp. 101 urm.; *idem*, „Perspektive Bilder als Wiedergaben binokularer Gesichtsvorstellungen“, *ibidem*, III, 1954, pp. 81 urm.; B. Schweitzer, *Vom Sinn der Perspektive*, Tübingen, 1953; P. Williams Lehmann, *Roman Wall Painting from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge (Mass.), 1952, pp. 147 urm.; Walter J. Ong, „System, Space, and Intellect in Renaissance Symbolism“, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance; Travaux et Documents*, XVIII, 1956, pp. 222 urm.; R. Bianchi-Bandinelli, „Osservazioni storico-artistiche a un passo del «Sofista» Platonico“, *Studi in onore di Ugo Enrico Paoli*, Firenze, 1956, pp. 81 urm.; P.H. von Blanckenhagen, „Narration in Hellenistic and Roman Art“, *American Journal of Archaeology*, LXI, 1957, pp. 78 urm. (cu referire specială la „Pisajele din Odiseea“); John White, „Developments in Renaissance Perspective“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XII, 1949, pp. 58 urm., XIV, 1951, pp. 42 urm.; *idem*, *Perspective in Ancient Drawing and Painting* (Society for the Promotion of Hellenic Studies, Supplementary Paper No. 7), Londra, 1956. Importantă carte a aceluiași autor, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Londra, 1957, a apărut prea târziu pentru a ține seama de ea, iar cartea lui D. Giosèff, *Perspectiva artificialis; Per la storia della prospettiva* (Trieste, Istituto di Storia dell'Arte Antica e Moderna, VII), 1957, îmi e cunoscută numai printr-un rezumat din *Sele Arte*, VI, 1957, iulie-august, pp. 49 urm. Bianchi-Bandinelli, White și Giosèff (dar nu Schweitzer) descriează o construcție perspectivă exactă, mai mult sau mai puțin identică cu cea brunelleschiană, în autorii și monumentele clasice. Sînt, după cum se vede, prejudiciat; sînt însă în continuare incapabil de a vedea că pictura greco-romană era familiarizată cu proiecția conică pe un plan și că scriitorii greci și romani, aserviți axiomei unghiurilor, interpretau perspectiva în acest mod. Foarte recent, profesorul Karl Lehmann a avut bunăvoința de a-mi atrage atenția asupra unui pasaj din *Imagines* de Filostratos (I, 4, 2,) care îmi sporește îndărătnicia. Descriind o mulțime de soldați depărtându-se în adîncime, Filostratos spune:

δεῖ γὰρ κλέπτεσθαι τοὺς ὀφθαλμοῦς τοῖς ἐπιτηδεύουσιν κόκλοις συναπιόντας. Contrar traducerii arbitrare din ediția *The Loeb Classical Library*, care redă κόκλοις ca „receding planes”, această propoziție poate fi tradusă numai după cum urmează: „Căci e necesar să amăgim ochii care se mișcă înapoi în consonanță cu cercurile adecvate. Cu alte cuvinte, autorul gîndește retragerea în adîncime în termenii unui sistem de cercuri concentrice (la fel ca rîndurile de scaune dintr-un amfiteatru), iar nu în termenii unui sistem de plane paralele.

17. Lange și Fuhse, *op. cit.*, p. 319, rîndul 11 urm.

18. Pentru construcția lui Filippo Brunelleschi așa cum este ilustrată în fig. III (cunoscută sub denumirea de *costruzione legittima*), vezi, de ex., Panofsky, „Die Perspektive als symbolische Form”, pp. 258 urm.: *idem*, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory* (Studies of the Warburg Institute, XIII), Londra, 1940, pp. 93 urm.; *idem*, *Albercht Dürer*, pp. 249 urm. Vezi acum strălucita analiză din R. Krautheimer (în colaborare cu T. Krautheimer-Hess), *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1956, pp. 229 urm. Procedînd ca un arhitect obișnuit să gîndească în termeni de proiecții orizontale și elevații, Brunelleschi a început cu două desene pregătitoare, și anume proiecția orizontală și elevația întregului sistem vizual. În ambele desene „piramida vizuală” e reprezentată prin triunghiuri cu vîrfurile într-un punct care joacă rolul ochiului, în timp ce planul tabloului care intersectează „piramida vizuală” e reprezentată printr-o verticală. În planul orizontal, obiectul sau obiectele apar, firește, într-o diagramă orizontală, iar în elevație, într-una verticală. Cînd una din diagrame e unită cu punctul care reprezintă ochiul, punctele de intersecție dintre liniile de legătură și verticale vor determina grupurile de mărimi care constituie imaginea perspectivică, planul orizontal furnizînd mărimea orizontală, iar elevația pe cele verticale. Imaginea perspectivică propriu-zisă e construită prin combinarea acestor două grupuri într-un al treilea desen final. În acest desen final vom observa că punctul de fugă central nu apare în realitate; el poate fi obținut numai *ex post facto* prin prelungirea dreptelor de capăt convergente.

Procedeeul lui Alberti (vezi acum Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, pp. 244 urm.) a plecat, așa zicînd, de unde s-a oprit Brunelleschi; și de vreme ce eu însumi am fost acuzat de curînd că nu am ajuns la o înțelegere limpede a acestui procedeu (Spencer, *op. cit.*, p. 112), mi se va ierta că mă laud de a fi fost cel dintîi care, într-un articol nemalcitat de *color chi sanno*, a interpretat textul lui Alberti, text care la vremea respectivă era considerat fie corupt fără speranță, fie îninteligibil *per se* (E. Panofsky, „Das perspektivische Verfahren Leone Battista Albertis”, *Kunstchronik*, serie nouă, XXVI, 1914—1915, col. 505 urm.). În încercarea de a inventa o construcție care să fie folosită de pictori — pentru care *costruzione legittima*, perpetuată numai de teoreticieni cu spirit sistematic ca Piero della Francesca și Dürer, era mult prea greoaie — Alberti a pornit nu de la planul orizontal și elevația obiectului sau obiectelor care urmau să apară în redarea perspectivică, ci de la organizarea redării perspectivice înseși.

În cadrul ei, figurile și obiectele trebuiau să fie dispuse pe un plan de staționare în perspectivă, conceput ca o serie de pătrate, fiecare dintre ele subdivizat, ca un eşichier, într-un număr de pătrate mai mici. În scopul de a construi primul și cel mai apropiat dintre aceste eşichiere (celelalte putând fi obținute prin simpla repetare a procedurii) Alberti a început prin a-și organiza *quadrangolo*-ul conform unei scheme utilizate de pictorii italieni avansați de pe la 1340 și de unii nordici avansați de pe la 1370 (vezi mai jos, această notă și p. 180): el a divizat baza aceluia *quadrangolo* într-un număr de părți egale; a presupus apoi în interiorul aceluia *quadrangolo* un punct de fugă *A* (care determină „orizontul” picturii și care, după Alberti, trebuie situat, așadar, în mod normal la nivelul ochiului figurilor umane ce urmează a fi reprezentate acolo); și prin unirea acestui punct de fugă central cu punctele terminale și de divizare ale bazei (*a, b, c, d, e*) el a obținut un fascicul de drepte de capăt convergente, dar aparent echidistante, extinzându-se „quasi persino in infinito”. Rămânea problema determinării succesiunii corecte a dreptelor de front cu precizie matematică, iar nu, cum se obișnuise, printr-o aproximație arbitrară. Și pentru a rezolva această problemă, Alberti a împrumutat din *costruzione legittima* a lui Brunelleschi elevația piramidei vizuale (inițial trebuind să fie executată pe o foaie de hârtie separată), care ar indica locurile dreptelor de front (*v, w, x, y, z*) pe o verticală ce coincide cu una din laturile laterale ale aceluia *quadrangolo* (fig. IV). Această metodă nu e mai puțin geometrică decât *costruzione legittima* a lui Brunelleschi, și nu există absolut nici o dovadă că Alberti a determinat descreșterea aparentă a mărimilor cu ajutorul fie al unei mici cutii prevăzute cu vizor și sîrme (W.M. Ivins, *On the Rationalization of Sight*, New York, 1938, pp. 14—27) sau al instrumentului topografic pe care-l descrie în a sa *Descriptio urbis Romae* (Spencer, pp. 113 urm.).

Alberti, așadar, a utilizat construcția lui Brunelleschi numai ca pe un mijloc de a corecta o practică de atelier folosită de multă vreme. Și „metoda lui abreviată” a fost descrisă — cu ușorul amendament că întreaga construcție, înainte de a fi transferată pe panou, era proiectată, la scară mai mică, pe o foaie de hârtie suficient de lată ca să fie loc și pentru elevație — nu numai de Piero della Francesca și Dürer (care în mod cu totul corect se referă la ea ca la „der nähere Weg”), ci și, bunăoară, de Paolo Uccello, Leonardo da Vinci și Pomponius Gauricus (pentru textul oarecum dificil al acestuia din urmă, vezi „Die Perspektive als symbolische Form”, pp. 320 urm.); și a fost realmente utilizată de toți pictorii italieni pînă cînd o construcție și mai simplă, așa-numita *Distanzpunktverfahren* (consemnată pentru prima oară în lucrarea lui Giacomo Barozzi da Vignola *Le due regole della prospettiva pratica*, editată și adnotată după moartea autorului de Egnazio Danti, Roma, 1583) și-a făcut drum în Italia (fig. V). Conform acestei *Distanzpunktverfahren*, un punct, situat pe orizont și separat de punctul de fugă central *A* printr-un interval egal

cu distanța presupusă a separa ochiul de planul picturii (D), determină, cînd este unit cu punctele de divizare de pe linia de bază, amplasările dreptelor de front (v, w, x, y, z) direct pe dreptele de capăt convergente, iar nu pe o verticală separată. Pe o bază pur empirică, Nordul, după cîte s-ar putea presupune Țările de Jos, rezolvase problema determinării succesiunii corecte a dreptelor de front echidistante încă din prima jumătate a secolului al XV-lea prin simplul procedeu de a trasa o diagonală (*Creutzstrich*) de-a curmezișul dreptelor de capăt convergente (fig. VII). O astfel de *Creutzstrich*,

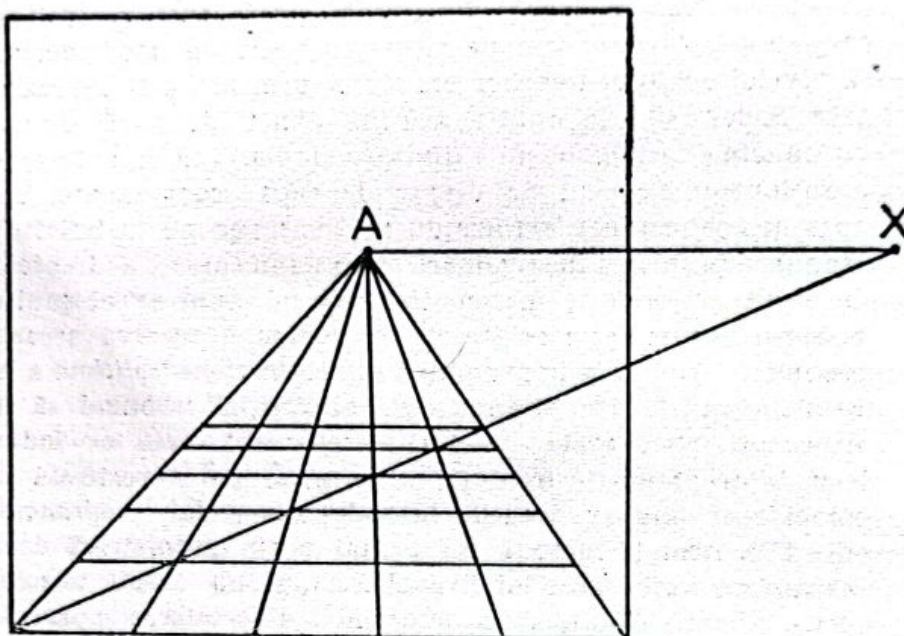


Fig. VII. Construcția perspectivă a unei pardosele în eșichier cu ajutorul metodei *Creutzstrich* (consemnată pentru prima oară de Johannes Viator [Jean Pélerin], 1505)

intersectînd dreptele de capăt astfel încît să formeze diagonală comună a unui șir de mici pătrate egale și determinînd astfel în mod automat succesiunea unui număr oricît de mare de drepte de front, a îndeplinit, de la sine înțeles, aceeași funcție practică pe care o îndeplinește linia Da în fig. V. Trebuie să notăm însă că această metodă, descrisă pentru prima dată de Johannes Viator (Jean Pélerin), în *De artificiali perspectiva*, publicată în 1505 (cf., mai tîrziu, alți scriitori nordici ca Jean Cousin, Vredeman de Vries și Hieronymus Rodler, a cărui *Perspectiva* a fost publicată pentru prima oară în 1531), se întemeia mai degrabă pe experiența de atelier decît pe teoria științifică. Acel autori francezi și germani știau că unghiul diagonalei lor influențează raportul descreșterii perspective; dar ei determinau acest unghi în mod arbitrar („so ferr dich gutdunket“, cum se exprimă Rodler) și nu și-au dat niciodată seama că intervalul dintre intersecția diagonalei cu orizontala punctului de fugă central (AX) este egal cu dis-

tanța presupusă a separa ochiul de planul picturii (pentru toate acestea, cf. „Die Perspektive als symbolische Form“, pp. 319 urm.). Un bun rezumat (din păcate în limba polonă) se găsește în J. Blalostocki, *Albrecht Dürer, Jako pisarz i teoretyk sztuki*, Wrocław, 1956, pp. XL urm., pe când o conferință a lui H. Siebenhüner („Zur Entwicklung der Renaissance-Perspektive“, *Kunstchronik*, VII, 1954, pp. 129 urm.) și discuția ulterioară mai mult complică decât clarifică publicațiile implicate.

- 18a. Am fost pe bună dreptate criticat pentru a fi exprimat descreșterea perspectivică a mărimilor egale și echidistante situate pe un „plan de proiecție“ orizontal (care, desigur, determină toate celelalte raporturi din cadrul unui spațiu perspectivice dat) în formula $a/b = b/c = c/d...$ (*Codex Huygens*, pp. 96 urm., 106; vezi R. Wittkower, „Brunelleschi and ‘Proportion in Perspective’“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI, 1953, pp. 275 urm., îndeosebi p. 280). În realitate, această descreștere (vezi fig. VIII) poate

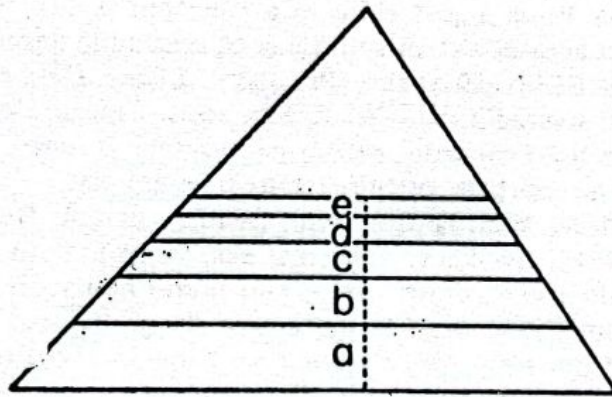


Fig. VIII. Succesiune de transversale în interiorul unui pătrat corect abreviat perspectivice

fi exprimată doar printr-o formulă de recurență mai complicată, formulă pentru care îi sînt îndatorat dr-ului Raoul Bott:

$$b/c = \frac{3 a/b - 1}{a/b + 1}; c/d = \frac{3 b/c - 1}{b/c + 1}; \dots$$

După cum se va vedea însă, această formulă exprimă și o progresie constantă în aceea că, raportul a/b o dată stabilit în conformitate cu distanța la care se află ochiul față de planul de proiecție și elevația lui deasupra „planului orizontal“, raporturile b/c , c/d etc., decurg automat din raportul a/b .

19. Cf. Panofsky, „Die Perspektive als symbolische Form“, pp. 260 urm., 290 urm., îndeosebi p. 301, nota 17.
20. Pentru controversa lui Schickard cu Kepler, vezi, *ibidem*, pp. 262 urm. și 295 urm., notele 10, 11. Kepler descriesee traiectoria unui meteor observat în sudul Germaniei ca o curbă, pe când Schickard (într-o carte fermecător intitulată *Liechthugel* și nu mai puțin fermecător scrisă) susținea că

meteorul trebuie de fapt să fi urmat în deplasarea sa o linie dreaptă care apărea curbă numai ochilor. Kepler nu numai că a recunoscut, cu generozitatea-i caracteristică, faptul că Schickardt s-ar putea să aibă dreptate, dar își și justifică în mod explicit propria aserțiune declarând că el avusese în gând „regulile reprezentării grafice sau ale perspectivei” conform cărora „proiecțiile (*projectiones, vestigia representatoria*) mărimilor drepte pe un plan al picturii (*super plano picturae*) rămân drepte în orice condiții”, pe când „vederea noastră nu contemplă imaginea emisferelor [cerești] pe o suprafață plană, ci privește fața firmamentului însuși”. De curând, John White a arătat că unii teoreticieni ai Renașterii, anticipați în mod empiric de observatori atât de ascuțiți precum Conrad Witz, s-au străduit să impună construcția ortodoxă sau rectiliniară (ale cărei neajunsuri, cu deosebire evidente dacă se presupune că distanța dintre ochi și planul picturii e mică, atrăseseră atenția pictorilor și teoreticienilor deopotrivă) cu experiența subiectivă a curbiliniarității în ceea ce el numește un sistem „sintetic” de perspectivă. D-l White pare îndreptățit să creadă că Leonardo da Vinci a fost cel care a conceput o dezvoltare sistematică a acestui sistem sintetic și că secțiunile despre perspectivă din Codex Huygens (Panofsky, *Codex Huygens*, pp. 62 urm., 98 urm. fig. 53—72) sînt în aceeași măsură dependente de ideile lui Leonardo ca și paragrafele despre proporțiile umane, proporțiile ecvine și mișcarea umană.

21. Biblia de la Moutier-Grandval, Londra, British Museum, MS. Add. 10546, fila 25 v. (vezi mai sus, p. 260, nota 9). Pentru baldachine, vezi, de exemplu, mai multe miniaturi din Biblia de la San Paolo fuori le mura (cea de pe fila 185 reprodusă în Kantorowicz, „The Carolingian King in the Bible of San Paolo fuori Le Mura”, fig. 2) și numeroase alte exemple în Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit*; pentru fundalurile cu deschidere frontală (caracteristice în special pentru „Școala Ada”), numeroase portrete ale Evangheliștilor produse de acea școală și, în primul rînd, frontispiciul Evangheliarului de la Saint-Médard-de-Soissons, Paris, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 8850, fila 1v. (Boinet, *op. cit.*, pl. CLXXXII, și Hinks, *op. cit.*, pl. XV); pentru „Fîntînile vieții” surmontate de *tempietti* de tip *macellum*, același manuscris, fila 6v., sau Codexul de la St. Emmeram, München, Staatsbibliothek, clm. 14000, fila 11 (Boinet, pl. XVIIb, CXVII; cf. Panofsky, „Die Perspektive als symbolische Form”, pp. 310 urm., fig. 13, 14). Conținutul iconologic al „Fîntînilor vieții” din manuscrisele Evangheliarelor, semnificația specială a formelor lor octogonale și legăturile posibile cu baptisteriile, îndeosebi în Baptisteriul Laterano de la Roma, a fost discutat de P.A. Underwood, „The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels”, *Dumbarton Oaks Papers*, IV, 1950, pp. 41 urm.
22. Nici un motiv arhitectural apărînd într-o redare carolingiană sau ottoniană nu e lipsit de inconsecvențe nu numai de ordinul perspectivei, dar și de natură structurală — inconsecvențe care arată că sîntem confrunțați mai degrabă cu citate greșit

înțelese sau, ca în cazul clădirilor superficial plauzibile din Psaltirea de la Utrecht, pe jumătate înțelese decît cu o reconstituire rațională. În miniatura cu „Fintina vieții” din Evangheliarul de la St.-Médard, bunăoară, patru dintre coloanele care susțin *tempietto*-ul sînt legate de acoperiș, pe cînd celelalte patru sînt legate de exedra care înconjoară întreaga construcție. În miniatura cu „Fintina vieții” din Codicele de la St. Emmeram, toate coloanele sînt legate de acoperiș, dar nu se face nici o distincție între coloana din fața și din spatele bazinei. În interiorul din Biblia de la Moutier-Grandval, tavanul e oarecum convingător tratat perspectivc (deși dreptele de capăt formează un model în zig-zag în loc de a converge într-un singur punct); dar pereții laterali nu sînt deloc tratați perspectivc. Iar una din cele mai flagrante contradicții se găsește pe pagina de titlu a Bibliei de la San Paolo fuori le mura (fila 1. Kantorowicz, „The Carolingian King...”, fig. 1), unde o împrejmuire circulară, văzută în perspectivă, e surmontată de o colonadă deschisă prezentată în simplă elevație.

23. Vezi mai sus, pp. 80 urm.
24. Paris, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 8846 (editat *in toto* de H. Omont, Paris, *f.d.*; pentru terminarea manuscrisului de o mină spaniolă, vezi M. Meiss, „Italian Style in Catalonia and a Fourteenth-Century Workshop”, *The Journal of the Walters Art Gallery*, IV, 1941, pp. 45 urm.). Pentru o comparație între această Psaltire de la Paris, Psaltirea de la Utrecht și manuscrisele intermediare (British Museum, MS. Harley 603) și Psaltirea de la Canterbury (ed. M.R. James, *The Canterbury Psalter*, Londra, 1935), vezi H. Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art*, p. 37, fig. 2—5.
25. Vezi mai sus, pp. 81 urm.
26. Cînd această regulă a fost violată (bunăoară, pe la sfîrșitul secolului al XV-lea, unele dintre lacunele din decorația sculpturală a portalului catedralei din Ulm au fost completate cu statui de lemn), această violare a fost dictată de rațiuni speciale (lipsă de timp, de materiale adecvate sau de mină de lucru calificată), iar faptul că figurile respective sînt din lemn, iar nu din piatră, a fost mascat cu toată grija.
27. Exemplul clasic de acest tip e, firește, Psaltirea Sfîntului Ludovic, Paris, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 10525 (editată *in toto* de H. Omont, Paris, *f.d.*).
28. Ilustrațiile noastre arată interiorul și exteriorul capelelor din ambulatoriul catedralei din Reims așa cum sînt ele reprezentate în albumul lui Villard de Honnecourt, filele 30v., 31 (H.R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt, Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches, MS. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, Viena, 1935, pp. 162 urm., pl. 60, 61); de remarcat de asemenea, ca o indicație suplimentară a concavității și convexității, că virfurile ferestrelor laterale sînt deplasate spre centru în reprezentarea exteriorului, și depărtate de centru în reprezentarea interiorului, — exact invers de cum ar sta lucrurile conform regulilor perspectivei.

29. Vezi mai sus, pp. 38—43.
30. Vezi binecunoscuta referire a lui Suger la un mozaic montat de el *novum contra usum* în timpanul portalului nordic al fațadei de la Saint-Denis (Panofsky, *Abbot Suger...*, pp. 46, 161 urm.).
31. Vezi Oertel, *op. cit.*, pp. 70 urm., 219, nota 127.
32. Este semnificativ că aproape toate picturile nordice de panou cunoscute, anterioare influenței picturii italiene din Trecento cum ar fi cele două binecunoscute retabluri din secolul al XIII-lea de la Soest din Kaiser Friedrich Museum și mai susmenționatul panou de altar pentru Westminster Abbey (p. 295, nota 116), au fost concepute ca simple substitute ale lucrărilor de orfevrărie.
33. Vezi instructivele observații din G. Swarzenski, „A Marriage Casket and Its Moral”, *Bulletin of Museum of Fine Arts*, Boston, XLV, 1947, pp. 55 urm.
34. Arnolfo di Cambio, de pildă, a lucrat cot la cot nu numai cu Cimabue, dar și cu Cavallini, vezi Oertel, *op. cit.*, p. 60); Giotto pare a fi avut relații personale cu arhitectul Capelei Arena din Padova; și faptul că mozaicul lui Torriti de la Santa Maria Maggiore (c. 1290—1295, reprezentind cu adevărat încoronarea (spre deosebire de „Triumful”) Fecioarei Maria, presupune influența franceză este evident, indiferent unde sînt căutate antecedentele formulei iconografice (cf. G. Zarnecki, „The Coronation of the Virgin from Reading Abbey”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIII, 1950, pp. 1 urm.; Oertel, p. 217, nota 109).
35. Vezi mai sus, p. 86.
36. Pentru influența sculpturii din secolul al XIII-lea, în special a amvonului de la Siena al lui Nicolo și Giovanni Pisano, asupra lui Duccio (detectabilă nu numai în oarecum controversata *Biciuire a lui Hristos* din Colecția Frick, dar și în *Maestà*), vezi M. Meiss, „A New Early Duccio”, *Art Bulletin*, XXXIII, 1951, pp. 95 urm.
37. O trecere în revistă sistematică a resurecției — sau resurecțiilor — artei creștine timpurii în Dugento, îndeosebi o studiere atentă a mozaicurilor din Baptisteriul de la Florența ar fi extrem de oportună; pentru Veneția, vezi, deocamdată, excelentul studiu al lui Otto Demus (vezi mai sus, p. 266, nota 21), care oferă o anticipare a cărții sale în curs de apariție despre Protorenasterea venețiană, și articolul lui M. Muraro menționat mai jos, p. 311, nota 40. Mult timp neglijatele școli stabilite în Țara Sfîntă înainte de recucerirea ei de către necredincioși sînt în curs de a fi studiate de Dr. Hugo Buchthal; el a fost în măsură să dovedească, de pildă, că pînă acum enigmaticul manuscris de la Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, MS. 5211 (H. Martin și P. Lauer, *Les principaux Manuscrits à peintures de la Bibliothèque de l'Arsenal*, Paris, 1929, p. 17, pl. XI-XIII), în care stilul gotic matur intră în coliziune directă cu stilul bizantin și transformă în mod ciudat compoziții ca *Inspirația lui David* din falmoasa Psaltire de la Paris (Bibliothèque Nationale, MS. gr. 139), a fost produs în Regatul latin al Ierusalimului. Splendida publicație a d-lui Buchthal (*Minia-*

- ture Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem [With Liturgical and Paleographical Chapters by Francis Wormald]), Oxford, 1957, a apărut prea târziu pentru a fi studiată în amănunțime.
38. Vezi F.J. Mather, *The Isaac Master; A Reconstruction of the Work of Gaddo Gaddi*, Princeton, 1932. Cf., totuși, H. Lochoff, „Gli affreschi dell'Antico e del Nuovo Testamento nella Basilica Superiore di Assisi“, *Rivista d'Arte*, XI, 1937, pp. 240 urm., îndeosebi pp. 266 urm.; P. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, II (Il Trecento), Torino, 1951, pp. 446 urm.; Oertel, op. cit., pp. 66 urm.
 39. Vezi îndeosebi F. Horb, *Das Innenraumbild des späten Mittelalters; Seine Entstehungsgeschichte*, Zürich și Leipzig, f.d. [1938]; idem, „Cavallinis Haus der Madonna“, *Gäteborgs Kungl Vetenskapsoch Vitterhets — Samhälles Handlingar*, seria a 7-a, A, III, nr. 1, 1945 (cf. mai recent, A. Rohlf, „Das Innenraumbild als Kriterium der Bildwelt“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XVIII, 1955, pp. 109 urm.); Demus, op. cit., pp. 36 urm.; W. Paeseler, „Der Rückgriff der spätrömischen Dugentomaler auf die christliche Spätantike“, *Beiträge zur Kunst des Mittelalters* (Vorträge der I. deutschen Kunsthistorikertagung, Berlin, 1950, pp. 157 urm.). E bine știut că însuși Cavallini și-a început cariera cu o restaurare și reconstrucție parțială a picturilor murale creștine timpurii de la San Paolo fuori le mura (care încă îl impresionau pe Michelangelo); și că Giotto a studiat sarcofagele creștine timpurii pe lângă picturi și mozaicuri e evident, pentru a menționa un singur detaliu iconografic, din faptul că Nașterea Domnului pictată de el în Capella dell'Arena e pusă în scenă într-un staul rustic, iar nu într-un decor arhitectural imprecis definit sau în grota bizantină. Duccio, de bună seamă, a reținut „tipul grotă“.
 40. Cu totul recent însă M. Muraro („Antichi Affreschi veneziani“, *Le Meraviglie del Passato*, Florența, 1954, pp. 661 urm.) a descoperit la S. Zan Degolà de la Veneția o serie de picturi murale extrem de interesante, executate probabil în cel de-al treilea pătrar al secolului al XIII-lea, care, prin modeleul lor amplu, pictural și mai ales prin tratarea perspectivică a nișelor, a cornișelor etc., anticipează în mod clar stilul reprezentat de Pietro Cavallini. Antecedentele remarcabilului artist care a produs aceste picturi murale nu pot fi stabilite cu precizie, dar operele sale ilustrează deopotrivă gama largă a resurecției creștine timpurii din secolul al XIII-lea și faptul că realizarea finală a marilor maeștri din Trecento este organic legată de cea a predecesorilor lor.
 41. Vezi mai sus, p. 123.
 42. Să notăm că atari cazuri de „iluzie optică“ ce apar în arta medievală matură — cel mai spectaculos producându-se, în mod semnificativ, în orbita personală a lui Robert Grosseteste — nu constau în proiectarea unui desen pe o suprafață picturală, ci în manipularea directă a elementelor care alcătuiesc experiența vizuală a privitorului (vezi interesante observații din Nordström, „Peterborough, Lincoln and the Science of Robert Grosseteste“). În majoritatea celorlalte cazuri, iluzia optică e utilizată, așa cum prescrie Vitruviu, în scopul corec-

ției „euritmice” mai degrabă decât pentru iluzionare, ca atunci când proporțiile obiective ale statuelor plasate la mare înălțime deasupra solului (adeseori chiar la mai bine de o sută de picioare) sînt distorsionate astfel încît statuile să pară drepte cînd sînt privite de jos — procedeu înlesnit de faptul că sculptorii medievali își așezau statuile mai degrabă orizontal decât vertical în timpul lucrului la ele, drept care puteau reproduce situația creată prin înălțarea statuii depărtîndu-se pur și simplu de ea la o distanță aproape egală cu aceea la care statuia urma să fie așezată în cele din urmă în raport cu nivelul ochiului (vezi, de ex.: G.G. Coulton, *Art and the Reformation*, New York, 1928, pp. 177 urm.).

43. Cf. p. 181.

44. Pentru frații Lorenzetti, vezi E.T. DeWald, „Pietro Lorenzetti”, *Art Studies*, VII, 1929, pp. 131 urm.; E. Cecchi, *Pietro Lorenzetti*, Milano, 1930; *idem*, *The Sienese Painters of the Trecento*, New York și Londra, 1931; G. Sinibaldi, *I Lorenzetti*, Siena, 1933; P. Bacchi, *Dipinti inediti e sconosciuti di Pietro Lorenzetti... in Siena e nel contado*, Siena, 1939; Oertel op. cit., pp. 142 urm. Profesorul George Rowley pregătește o monografie despre Ambrogio Lorenzetti.

45. Să notăm că nici frații Lorenzetti înșiși (contemporanii lor mai puțin avansați au recăzut uneori în învechita „schemă în zig-zag”) n-au reușit să impună o unitate perspectivică totală planurilor ortogonale cînd unitatea lor vizuală era ruptă sau ascunsă. În picturi de Duccio și Giotto — nespécialistului îi e îngăduit să rețină plăcuta obișnuință de a ne referi la recent presupusul „Maestru al Capelei Bardi” (Oertel, op. cit., pp. 105 urm.) ca fiind Giotto — putem observa că, dacă un tavan e divizat în panouri separate de grinzi pe console, dreptele de capăt ale compartimentelor laterale deviază considerabil față de cele ale compartimentului central; pe cînd, dacă nu există o atare diviziune (ca în *Vestirea morții Fecioarei Maria*, fig. noastră 120, a lui Duccio, sau în *Confirmarea regulii franciscane* de Giotto), toate dreptele de capăt converg cu precizie rezonabilă. Această diferență între dreptele de capăt centrale și cele marginale chiar în exemple pe bună dreptate faimoase de stăpînire a perspectivei ca *Înfățișarea la Templu* (datată 1342) și *Bunavestire* (datată 1344) de Ambrogio Lorenzetti. Aici, dreptele de capăt marginale se abat perceptibil (fig. 101 și 104), o deviație neldentificabilă la prima vedere din cauză că ele sînt separate de cele centrale de către figuri. Noțiunea matematică abstractă de plan nu era, pare-se, destul de puternică în acest stadiu pentru a prevala asupra diferenței vizuale dintre liniile de fugă „transcendente picturii” și cele „immanente picturii”. Și nici un pictor din Trecento nu a fost capabil de a face ca dreptele de capăt situate în planuri diferite (de pildă, pardoseala, tavanul și pereții laterali ai unei încăperi) să fie convergente într-un punct de fugă „general”. Aceasta era o ispravă care avea să fie înfăptuită în Italia, prin descoperirea acelei *costruzione legittima*, abia în a treia decadă a secolului al XV-lea; iar în Nord, prin metoda aproximațiilor succesive, abia în a doua jumătate a secolului.

46. Astfel orice pictor putea obține un fascicul impecabil de drepte de capăt nemarginale echidistante (vezi fig. IX) cu ajutorul următorului procedeu: lua un punct de convergență A, diviza baza panoului în părți egale și unea punctele de divizare (a, b, c... h) cu A — operație foarte ușor de realizat cu ajutorul unui cuișor și al unui capăt de sirmă. Această metodă, folosită în Italia până la descoperirea construcției albertiene (iar în țările nordice chiar mai mult timp) nu poate, desigur, să determine locurile dreptelor de capăt marginale, acesta fiind motivul pur tehnic al comportării lor neortodoxe chiar și în cele mai

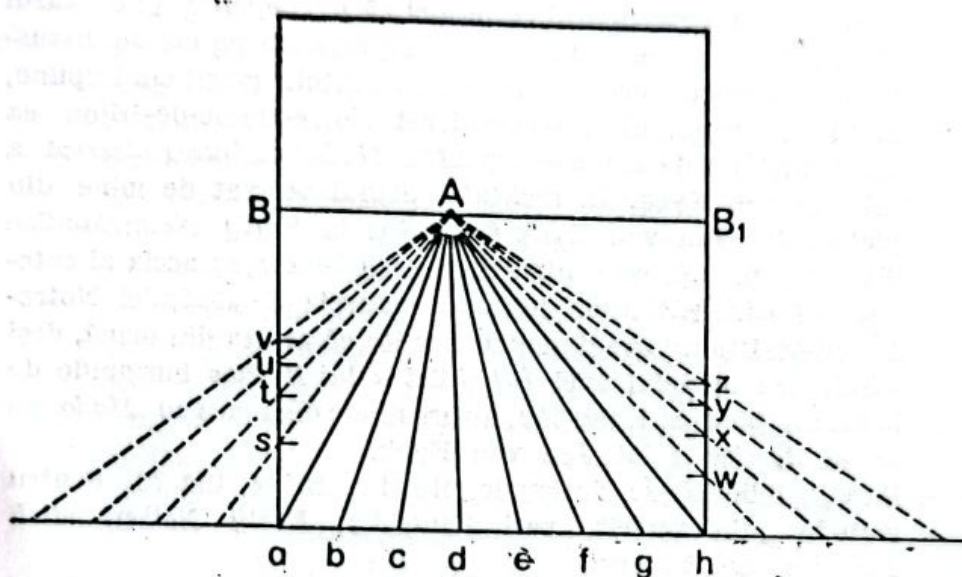


Fig. IX. Metodă din Trecento de construire a unei pardoseli în eșichier

avansate specimene ale picturii din Trecento. Deoarece ortogonalele marginale sînt secționate de marginile laterale ale panoului în punctele s, t, ... (sau, respectiv, w, x, ...), ar fi fost posibil să se determine aceste puncte și prin urmare succesiunea corectă a dreptelor de front echidistante (corecte, adică, în ipoteza că distanța care separă ochiul de planul de proiecție este egală fie cu AB fie cu AB₁) numai dacă ar fi existat o metodă de a prelungi baza panoului dincolo de marginile lui laterale, pentru a diviza această prelungire în același mod ca și baza însăși și de a uni punctele de divizare cu A. O atare metodă însă nu pare a fi fost concepută înainte ca descoperirea lui Brunelleschi să rezolve automat problema dreptelor de capăt marginale împreună cu aceea a succesiunii dreptelor de front.

47. Pentru utilizarea metodică a „simbolismului deghizat” de către Ambrogio Lorenzetti, vezi G. Rowley, „Ambrogio Lorenzetti il Pensatore”, La Balzana, I, 1928, nr. 5, și monografia în curs de apariție a aceluiasi autor despre acest maestru.
48. Chiar dacă există motive să credem că basilica din Madonna într-o biserică a lui Jan van Eyck, ca și mai multe motive arhitecturale din alte opere ale acestuia, încorporează reminis-

cențe concrete ale unei anume clădiri, în cazul de față catedrala din Liège (J. Lejeune, *Les Van Eyck, peintres de Liège et de sa cathédrale*, Liège, 1956, îndeosebi pp. 35 urm.), rămîne un fapt că toate datele sînt reinterpretate dintr-un punct de vedere estetic și iconografic; pictorul n-a șovăit nici chiar să-și lumineze basilica dinspre nord (vezi Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, pp. 146 urm.), chiar dacă orientarea catedralei din Liège se conformează uzanței normale, de orientare est-vest; vezi și obiectele puse în discuție de O. Pächt, „Panofsky's 'Early Netherlandish Painting', II”, *Burlington Magazine*, XCVIII, 1956, pp. 267 urm., p. 274, nota 31. S-ar putea menționa în această ordine de idei că d. Lejeune (ale cărui observații concrete sînt tot atît de prețioase pe cît de nesuținute sînt concluziile trase din ele) m-a înțeles greșit cînd spune, la pp. 39 urm., că am considerat Notre-Dame-de-Dijon ca sursă posibilă de inspirație pentru *Madonna într-o biserică* a lui Jan van Eyck. În realitate, planul derivat de mine din pictura lui Jan van Eyck (reprodus în *Early Netherlandish Painting*, p. 434) este într-un totu asemănător cu acela al catedralei din Liège și a fost juxtapus cu acela al catedralei Notre-Dame-de-Dijon tocmai pentru a arăta că acesta din urmă, deși furnizează modelul unei *înfățișări a lui Hristos* burgunde de la Luvru (*ibidem*, I, fig. 64), nu are nimic de-a face cu *Madonna într-o biserică* a lui Jan van Eyck.

49. Paris, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 10538, fila 78. Pentru metoda „diafragmei”, vezi Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, pp. 58 urm.
50. Altarul Mérode al Maestrului din Flémalle e consonant cu *Nașterea Fecioarei* a lui Pietro Lorenzetti prin faptul că panoul central și cel din dreapta formează o unitate coerentă (casa Sf. Iosif), pe cînd panoul din stînga îi înfățișează pe donatori plasați în exteriorul acestei unități; într-un anume sens el marchează însă un pas înapoi prin aceea că odaia Bunei Vestiri, înfățișată în panoul central, nu este în continuarea atelierului Sf. Iosif (înfățișat pe vîleul din dreapta), ci separată de el printr-un zid compact. Că această subdiviziune a fost păstrată în ultima lucrare cunoscută a Maestrului din Flémalle, altarul din Werl de la 1438, nu e absolut sigur, deoarece panoul central s-a pierdut, dar pare probabil, mai ales dacă acceptăm reconstituirea încercată de P. Pleper, „Zum Werl-Altar des Meisters von Flémalle”, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XVI, 1954, pp. 87 urm.
51. Vezi B. Kleinschmidt, *Die Basilika*, II, pp. 267 urm., fig. 198; Cecchi, *Pietro Lorenzetti*, planșa LXI. În ceea ce privește data ciclului de la Assisi, sînt de acord cu Oertel, *op. cit.*, pp. 146 urm.; dar cred — cu DeWald, „Pietro Lorenzetti”, și alții — că el a fost executat mai degrabă de un asociat decît de maestru însuși.
52. Pentru cățeluși care lîng un taler sau lipăle apă de pe dușumea, vezi, de pildă, imaginea lui Ianuarie din *Les Très Riches Heures* ale fraților Limbourg (cf. pp. 150 urm.) sau *Scendă de baie* a lui Jan van Eyck, aflată în posesia cardinalului Ottaviani, astăzi pierdută, dar descrisă plastic de Bartolommeo Fazio

(textul retipărit în Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, p. 361, nota 27). Obiceiul de a reprezenta luna Februarie ca pe una sau mai multe persoane încălzindu-se în fața unui foc, a predominat în Italia și a fost aproape invariabil în Germania, Spania și Franța (vezi statisticele din Webster, *op. cit.*, pp. 175 urm.). Poate că nu e o întâmplare că singura excepție de care am cunoștință (firește, cu excepția ciclurilor de calendare care se dispensează cu totul de figurile umane), imaginea lui Februarie din Orele lui De Buz de la Harvard College Library (E. Panofsky, „The De Buz Book of Hours; A New Manuscript from the Workshop of the Grandes Heures de Rohan”, *Harvard Library Bulletin*, III, 1949, pp. 163 urm., planșa Ib), îl înfățișează în schimb pe servitor spălând o farfurie aproape exact ca în *Cina cea de taină* din Assisi — și aici tot în fața focului. Că această frescă a făcut o profundă impresie în Nord e evident din faptul că doi pictori germani din secolul al XV-lea, Hans Multscher și așa-numitul Maestru al Altarului Regler din Erfurt, i-au folosit pavilionul hexagonal ca decor pentru reprezentările Rusalilor făcute de ei (vezi, de ex., C. Glaser, *Die altdeutsche Malerei*, München, 1924, p. 103, fig. 70; p. 121, fig. 80). Pentru motivul dulapului în perspectivă, vezi mai jos, p. 177 urm.

53. Pentru Giovanni da Milano, vezi, de pildă, *Bunavestire* de la Roma, Palazzo Venezia, de pe la 1360 (D.M. Robb, „The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries”, *Art Bulletin*, XVIII, 1936, pp. 480 urm., fig. 10). Pentru portretele lui Petrarca (Sala dei Giganti de la Padova; Darmstadt, Biblioteca de Stat, Cod. 101 etc.) și legăturile lor cu opere ca portretul unui călugăr, de Giusto di Menabuoi, din Biserica abațială de la Viboldone, vezi T.E. Mommsen, „Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum illustrum in Padua”, *Art Bulletin*, XXXIV, 1952, pp. 95 urm., îndeosebi pp. 99 urm., fig. 3—6.
54. Pentru „interiorul prin implicație”, vezi Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, p. 19 și *passim*. Unele exemple caracteristice franceze și franco-flamande ducând la faza reprezentată de *Maica Domnului cu sarea* (*ibidem*, fig. 203) sînt reproduse în fig. 23, 40, 55, 61 etc.
55. Pentru natura moartă a lui Taddeo Gaddi, vezi C. de Tolnay, „Les Origines de la nature morte”, *Revue des Arts*, I, 1952, pp. 151 urm., cf. C. Sterling, *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris, 1952, îndeosebi pp. 16 urm., fig. 10, 22—27, pl. 8—11. O natură moartă independentă realizată în *trompe-l'oeil* produsă probabil în Austria sau Germania de Sud pe la 1470 și care, judecînd după obiectele reprezentate, s-ar putea să fi servit drept ușă a unui dulap de medicamente (e pictată pe un panou de stejar neobișnuit de greu și prezintă cutii și flacoane) este reprodusă în Sterling, *ibidem*, pl. 10. Pentru caracterul iluzionist al naturilor moarte timpurii și corelația lor specială cu știința perspectivelor și cu tehnica marchetăriei, cf. E. Winternitz, „Quattrocento Science in the Gubbio Study”, *Metropolitan Museum Art Bulletin*, serie nouă, I, 1942, pp. 104 urm.; A. Chastel, „Marqueterie et perspective au XVe siècle

- cle", *Revue des Arts*, III, 1953, pp. 141 urm. (cf. de asemenea Sterling, pp. 30 urm.).
56. Conform cercetărilor citate de Oertel, *op. cit.*, p. 225, nota 205, registrele de plăți întocmite între 1332 și 1338 nu se referă la Capela Baroncelli existentă azi, ci la alta, distrusă în 1566. Oricum, stilul frescelor care au ajuns pînă la noi nu permite o datare foarte diferită de cea sugerată de aceste registre. Pentru poziția cronologică a ciclului Patimilor în opera lui Pietro Lorenzetti, vezi Oertel, pp. 146 urm., 229 urm. (notele 259, 263), care-l datează, cu bune argumente, între 1320 și 1330.
 57. Vezi Horb, *Das Innenraumbild*, pp. 63 urm. Oertel, *op. cit.*, p. 229, nota 260, supralicitează înseși susținerile lui Horb cînd spune că acesta din urmă a „dovedit” (*weist nach*) că ediculul hexagonal al lui Pietro derivă din pictura clasică.
 58. Vezi mai sus, p. 309, nota 28. În Franța, o ameliorare similară față de Villard de Honnecourt a fost făcută (sub influența italiană) cam în aceeași perioadă; vezi, de pildă, ediculele, adăpostind figuri de apostoli, din ferestrele prioratului de la Saint-Hymer-en-Auge, executate pe la 1325 (vezi L. Lefrançois-Pillon și J. Lafond, *L'Art du XIVe siècle en France*, Paris, 1954, p. 200, pl. XLII).
 59. Horb, *Das Innenraumbild*, p. 65.
 60. Horb, *loc. cit.*, menționează numai cornurile abundenței. Pentru descrierea încăperii în care a avut loc Cina cea de taină, vezi Marcu 14:15 (*coenaculum grande stratum*) și Luca 22:12 (*coenaculum magnum stratum*).
 61. Problema *putto*-ului în arta medievală și renescentistă necesită cercetări mai ample decît pînă acum. Cea mai instructivă discuție pînă în prezent se găsește la Wentzel, „Antiken-Imitationen”, îndeosebi pp. 49 urm. și 66 urm., cu reproduceri de *putti* de pe un capitel de la Monreale în fig. 24, de pe coloanele de la SS. Trinită și Cave în fig. 27, 28, de pe consola de marmură din Baptisteriul de la Florența în fig. 38.
 62. Vezi Wentzel, *ibidem*, p. 67 (doi dintre *putti* din chenarele frescelor lui Cimabue de la Assisi reproduși în fig. 36, 37); pentru alte reproduceri, vezi Kleinschmidt, *Die Basilika*, II, p. 91, fig. 60; și (în fotografii reale) P. Toesca, *Affreschi del Vecchio e Nuovo Testamento della Chiesa Superiore del Santuario di Assisi*, Florența, 1948, I, pl. 83—90 (fără aripi), II, pl. 131—134 (cu aripi). De notat în treacăt că în ceea ce privește acantul, niciodată abandonat pe de-a-ntregul în sculptura italiană după Protorenasștere, deși permanent amenințat de concurența ornamentului gotic, nu pare a fi fost însușit de mediiile bidimensionale înainte de sfîrșitul secolului al XIII-lea.
 63. Cea mai recentă discuție despre datarea ciclului Sfîntului Francisc din Assisi (înainte de 1307—08) sînt J. White, „The Date of ‘The Legend of St. Francis’ in Assisi”, *Burlington Magazine*, XCVIII, 1956, pp. 344 urm., și W. Schöne, „Studien zur Oberkirche von Assisi”, *Festschrift Kurt Bauch*, Berlin, 1957, pp. 50 urm. *Putti* purtînd ghirlande apar ca statui decorative pe acoperișul loggiei din Sf. Francisc înfățișîndu-se Sultânului (Kleinschmidt, *Die Basilika*, II, p. 116, fig. 82; C.H. Weigelt, *GiOTTO* [Klassiker der Kunst, XXIX], Stuttgart,

Berlin și Leipzig, 1925, p. 149); alt *putto* se vede în fiecare dintre reliefurile care împodobesc partea superioară a bisericii din Sf. Francisc izgonind demonii din Arezzo (Kleinschmidt, *Die Basilika*, II, p. 115, fig. 81; *idem*, *Die Wandmalereien*, pp. 115 urm., fig. 81; Weigelt, *op. cit.*, p. 148). În primul caz, implicația păgînă a *putti*-lor (cf., prin contrast, *Visul papei Inocențiu al III-lea* [Kleinschmidt, *Die Basilika*, II, p. 107, fig. 73; Weigelt, *op. cit.*, p. 146], unde statulele de pe acoperiș sînt îngeri) este evidentă. În al doilea caz, prezența lor poate fi justificată prin faptul că scena are loc, conform izvoarelor, „în afara porții orașului Arezzo” — un loc unde, pînă în zilele noastre, se pot vedea rămășițele unui amfiteatru roman și ale unul „*nymphaeum*” chiar în imediata apropiere a bisericii San Bernardo. În ciclul lui Giotto de la Arena, perechi identice de *putti* în relief, purtînd cîte o scolcă ce conține imaginea Domnului numai bust, exact ca în sarcofagele romane și evident coplați după un original clasic, apar pe frontonul casei lui Ioachim atît în *Îngerul apărîndu-i Sfintei Ana* cît și în *Nașterea Fecioarei* (Weigelt, pp. 8, 13, fig. noastră 107). În acest caz, faptul că sarcina de a purta imaginea Domnului le este încredințată unor *putti* și nu îngerilor poate contribui la precizarea că Ioachim și Ana, deși erau oameni evlavioși, iar imaculata concepție sau sanctificarea prenatală a Fecioarei Maria a întrerupt transmiterea păcatului originar, ei țineau tot de era anterioară Harului. Pentru celelalte figuri din opera lui Giotto revelînd influența sculpturii clasice, vezi pp. 152 urm.

64. Kleinschmidt, *Die Basilika*, II, pp. 270 urm., fig. 200; Cecchi, *Pietro Lorenzetti*, pl. LXIV. Cei trei *putti* din *Biciuirea*, așezați pe capiteluri susținute de console în formă de lei, sînt înfățișați mai degrabă ingenunchind sau ghemuindu-se decît stînd în picioare, unul suflînd într-un corn, ceilalți jucîndu-se cu mici animale.

65. Pentru voluminoasa bibliografie (notabil îndeosebi, M. Meiss, „The Problem of Francesco Traini”, *Art Bulletin*, XV, 1933, pp. 97 urm., în special pp. 168 urm.) vezi recenta privire de ansamblu în L. Guerry, *Le Thème du „Triomphe de la Mort” dans la peinture italienne*, Paris, 1950, pp. 122 urm., unde sînt reproduse numeroasele inscripții și izvoarele lor. După cîte știu, dependența *putti*-lor de sarcofagele pisane a fost observată întîi de E. Dobbert, „Der Triumph des Todes”, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, IV, 1881, pp. 1 urm.; dar semnificația lor sinistrală în raport cu perechea lipsită de griji de sub ei pare a fi rămas nerelevantă.

66. Pentru prezența *putti*-lor în decorația marginală a manuscriselor într-o vreme cînd ei încetaseră, așa zicînd, să mai apară în public, vezi, de ex., *Matricola del Cambio* din Biblioteca Municipală din Perugia, miniată de Matheolus Ser Cambi în 1377 (P. D’Ancona, *La Miniature italienne du Xe au XVIe siècle*, Paris și Bruxelles, 1925, p. 44, fig. 54). Un caz de un interes aparte este Breviarul lui Martin al II-lea al Aragonului, executat în primii ani ai secolului al XV-lea (Paris, Bibliothèque Nationale, MS. Rothschild 2529, publicat de J. Porcher,

Le Bréviaire de Martin d'Aragon, Paris, f.d. [1953]). Alci, un miniaturist spaniol, italianizat ca stil, dar aservit unui model parizian produs în atelierul lui Jean Pucelle pe la 1340, înlocuiește majoritatea micilor animale care umplu marginile originalului francez cu pulli.

67. Vezi F. Saxl, „The Classical Inscription in Renaissance Art and Politics”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IV, 1940—41, pp. 19 urm., pl. 5c, e; Krauthelmer, *Lorenzo Ghiberti*, pp. 278 urm. Spre deosebire de Krauthelmer, eu cred însă că cele patru figuri în chestiune — încorporate într-un program clar teologic și alternând cu ingeri — sînt supuse tot unei interpretatio christiana. Cred, în fapt, că ele reprezintă, într-o deghizare umanistică, tetrada Virtuților cardinale, și că un precedent deosebit de apropiat pentru iconografia lor se găsește în amvonul din Pisa al lui Giovanni Pisano de la 1302—1311 (vezi P. Bacci, *La ricostruzione del Pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa*, Milano, 1926; H. Keller, *Giovanni Pisano*, Viena, 1942). Magnificul „Hercule” nud (Krauthelmer, fig. 6) semnifică tot — sau mai degrabă încă o dată — Virtutea Tăriei sufletești. „Abundantia” echipată cu un corn al abundenței și cu o cupă din care se revarsă apă (Krauthelmer, fig. 5) reprezintă Virtutea Cumpătării, care în amvonul lui Giovanni Pisano poartă de asemenea cornul abundenței asociat în mod normal cu Milostenia (Keller, fig. 107); la Giovanni Pisano, celălalt atribut al figurii e un compas, dar sculptorul care a făcut Porta della Mandorla a fost pe deplin justificat să-l substituie vasul cu apă care, ca mijloc de diluare a vinului, este cel mai frecvent atribut al Cumpătării. Nudul întors aparent împrumutat din figura centrală a bine-cunoscutului grup al Celor trei grații și interpretat uneori ca zeța Hygeia (fig. noastră 111) poartă atributele obișnuite ale Prudenței, șarpele și oglinda; totala nuditate — legată, se pare, de ideea de *nuda veritas*, atât de populară în Evul Mediu, încît *Imblinzitorii de cai* de pe Monte Cavallo au fost interpretați ca doi filosofi în mintea cărora toate lucrurile apar „goale și neascunse” — are și ea un excelent precedent în amvonul din Pisa al lui Giovanni Pisano (Keller, fig. 108); faptul că e reprezentată din spate s-ar justifica pe temeluri etimologice: „*Prudens quasi porro videns*” (Isidor din Sevilla, *Etymologiae*, X, 201). Iar un Apolo putea fi foarte bine utilizat ca personificare a Justiției, atât ca zeul muzicii care, asemenea justiției, reduce lupta și vrajba la armonie, și ca zeul soarelui, pe care gândirea creștină obișnua să-l asocieze cu sol iustitiae din *Maleahi* 4:2 (3:20). Abundența de scene cu Hercule de pe arhive, în sfîrșit poate fi explicată prin faptul că Trecento-ul italian a ajuns să-l interpreteze pe Hercule ca reprezentant nu numai al virtuții Fortitudo în special, ci și al lui *virtus generalis* sau *virtus generaliter sumpta*. Această idee, formulată încă de pe la 1300 de Francesco Barberino, e din nou exprimată vizual în amvonul din Pisa al lui Giovanni Pisano, unde Hercule emancipat de tetrada Virtuților cardinale și contribuind la susținerea întregii structuri, formează contrapartea Arhanghelului Mihail, intrupînd suma totală a virtuților morale, pe

cînd Mihail intrupează suma totală a celor teologice (Keller, fig. 116). Să notăm că *Libellus de imaginibus deorum*, aproape contemporan cu Porta della Mandorla, interpretează invariabil și cam monoton toate muncile lui Hercule ca *exempla virtutis* (vezi Liebeschütz, *Fulgentius Metaphorialis*, pp. 124 urm., și Panofsky, *Hercules am Scheidewege*, pp. 146 urm.). În încercarea de a clarifica iconografia Porții della Mandorla, am fost serios ajutat de d.A.R. Turner.

68. Vezi mai sus, pp. 155—157.

69. Faptul că dependența directă a picturii de la începutul Trecento-ului de frescele clasice poate fi contestată în cazul special al *Cinei celei de taină* de Pietro Lorenzetti nu invalidează, desigur, această teorie — apărută îndeosebi de Horb, *op. cit.*, iar astăzi larg acceptată — *in toto*; trebuie să admitem că o figură ca *Pax* din *Buon Governo* al lui Ambrogio sugerează comparația nu numai cu sculptura clasică, ci și, de pildă, cu personificarea Arcadiei din bine-cunoscuta *Găsire a lui Telephus* de la Herculaneum. La o cercetare mai atentă însă deosebirile, atît în cazul acesta cît și în altele, par să cîntărească mai greu decît similitudinile, iar considerațiile pur practice duc la scepticism. Admițînd posibilitatea ca exemple de „pictură romană în sens mai restrîns”, azi pierdute, să se fi păstrat încă și să fi fost accesibile în secolul al XIV-lea, asemenea exemple nu puteau exista în Toscana; or, tocmai în opera fraților Lorenzetti (despre care nu știm nici dacă au vizitat sau nu Roma, fără a mai vorbi de Sudul Italiei) aceste analogii apar în modul cel mai convingător.

70. Istoria găsirii statuii Venerei din Siena (poate în 1334, cînd s-au instalat conductele pentru Fonte Gaia), reproducerea ei într-un desen de Ambrogio Lorenzetti, înălțarea ei în fața Palazzo-ului Pubblico și, în cele din urmă, distrugerea ei sînt povestite de Ghiberti, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, citat mai sus, p. 112, nota 135. Că statuia o reprezintă pe Venus nu e afirmat în mod explicit, dar se poate deduce din două fapte: întîi, distrugerea ei a fost decisă (în 1357) „cum inhonestum videatur”, or, frica medievală de goliciune și păgînism pare a se fi concentrat mai ales — de fapt exclusiv — asupra statuiilor Venerei; în al doilea rînd, se spune că statuia era susținută de un delfin, cum stau lucrurile în multe cazuri clasice, printre care falmoasa *Venus Medici*.

71. S-a presupus multă vreme că această gravură a lui Marcantonio (B. 311, extrem de populară și încă reflectată în versiunea finală a lucrării lui Watteau *Embarquement pour l'île de Cythère*) s-ar putea baza pe un original clasic astăzi pierdut (H. Thode, *Die Antiken in den Stichen Marcantons*, Leipzig, 1881, p. 26); uluitoarea anticipare a motivului lui Cupidon din *Martiriul franciscanilor* de Ambrogio ar putea veni în sprijinul acestei presupunerii. Pentru influența clasică asupra lui Ambrogio Lorenzetti în general, vezi Rowley, „Ambrogio Lorenzetti il Pensatore”, de unde împrumut majoritatea exemplurilor citate în text. S-ar putea adăuga poate, de pildă, figura Carității de la picioarele tronului Fecloarei din altarul de la Massa Marittima (E. Cecchi, *The Sienese Painters of the Trecento*,

- pl. CCVII), și Eva înclinată din fresca de la Monte Slep (G. Rowley, „The Gothic Frescoes at Monte Slep”, *Art Studies*, VII, 1929, pp. 107 urm., fig. 1, din fața paginii 107). Altă Evă înclinată — aceasta produsă în atelierul fratelui lui Ambrogio, Pietro, și făcând parte din *Incoronarea Fecioarei* din San Agostino de la Montefalco (Krauthelmer, *Lorenzo Ghiberti*, fig. 86) — evocă efigiile de pe urnele de înclinerare etrusce.
72. Pentru lucrările lui Giotto menționate în text, vezi Kleinschmidt, *Die Basilika*, II, pp. 151 urm., fig. 111, 112; și Welgelt, op. cit., pp. 158, 85, 62. Celor două statuete așezate pe talgerele Justiției li s-ar putea adăuga dansatorul din relieful de la baza tronului ei. Surprins într-o atitudine de violent *contrapposto*, cu brațul stâng și piciorul drept ridicate în timp ce brațul drept e coborât, această figură (cu excepția faptului că e drapată) repetă un tip clasic larg răspândit care, așa cum a demonstrat Saxl, a inspirat unul dintre dansatorii lui Pollaiuolo din frescele de la Arcetri (F. Saxl, „*Rinascimento dell' antichità*”, *Reperitorium für Kunstwissenschaft*, XLIII, 1922, pp. 220 urm., fig. 2). De notat că Giotto concepe Justiția numai ca *justitia distributiva*, împărțind răsplata și pedeapsa cuvenită. Ambrogio Lorenzetti, în *Buon Governo*, fresca sa din Palazzo Pubblico de la Siena, aderă la cea mai complicată teorie scolastică (vezi, de ex., Toma din Aquino, *Summa Theologiae*, I, qu. XXI, art. 1) care împarte Justiția în *justitia distributiva*, pe de o parte, și *justitia commutativa* („ca în cumpărare și vânzare”) pe de alta. În compoziția lui Ambrogio, funcțiile împărțite în fresca lui Giotto între două personificări subsidiare, care s-ar putea numi „*justitia remunerativa*” și „*justitia punitiva*”, sînt prin urmare, încredințate uneia singure, și anume unui inger cu inscripția *Distributiva*, care izbutește să decapiteze un bărbat delinvent cu mîna dreaptă, în timp ce cu stînga pune o cunună pe capul unei femei vrednice de laudă; un al doilea inger, cu inscripția *Comutativa*, supraveghează transmiterea pașnică a drepturilor legale. De vreme ce Dumnezeu se ocupă numai de *justitia distributiva*, ingerul care o reprezintă are, heraldic vorbind, precădere față de personificarea *justitia commutativa* din fresca lui Ambrogio; și de vreme ce Divinitatea preferă acordarea răsplăților administrării pedepselor, personificarea „*justitiei remunerative*” are precădere față de aceea a „*justitiei punitive*” în fresca lui Giotto.
73. Vezi mai sus, p. 274, nota 53. Pentru rațiunile ipotezei că Giotto a luat contact cu sarcofagul lui Meleagru independent de Nicolo Pisano, vezi observațiile mele în *Early Netherlandish Painting*, menționate în acea notă.
74. Ca să menționăm un singur exemplu: Speranța lui Giotto din Capela Arena (Welgelt, op. cit., p. 87), care, îmbrăcată într-un chiton fluturător cu plu dublu, poate fi proclamată străbuna nenumăraților ingeri și „nimfe” din Quattrocento, fiind la rîndul ei descendenta la fel de nenumăratelor eroine și victorii care bîntuiesc sculptura clasică cel puțin de la sfîrșitul secolului al V-lea î.e.n.
75. Cel mai cunoscut exemplu este, desigur, *Lamentația* de la Berlin a lui Simone Martini; dar la concluzia că versiuni la fel

de sentimental tratate ale calmel compoziții a lui Duccio (fig. 118) s-au mai produs în anturajul său se poate ajunge pe baza reflectării unei asemenea versiuni în opera lui Jean Pucelle (vezi p. 179 și fig. 119). Pentru posibile surse etrusce, vezi Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, p. 367, nota 24¹.

76. Londra, British Museum, MS. 20 DI, fila 145v. (Panofsky și Saxl, „Classical Mythology in Mediaeval Art”, fig. 50).

77. Darmstadt, Biblioteca de Stat, Cod. 101 (vezi mai sus, p. 315, nota 53), databil pe la 1400, dar derivat probabil din decorația originară pentru *Sala Virorum Illustrum*, așa cum fusese executată între 1367 și 1379. Reperete romane — foarte mult schematizate, astfel încât, bunăoară, columnei lui Traian îi lipsește banda cu relieful — au fost identificate și analizate de Mommsen, „Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrum in Padua”, pp. 110 urm. Remarcabil — comparativ vorbind — este că cea mai precisă redare, cea a bisericii San Nicola în Carcere de pe fila 19 (fig. noastră 116), se găsește într-una din scenele care-l implică pe Alexandru cel Mare, iar nu un erou roman.

78. Vezi Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, pp. 18, 31, 38. În lumina descoperirilor lui Meiss, faptul că statula Venerei de la Siena (vezi p. 299, nota 135, și p. 319, nota 70) admirată de toată lumea și expusă în public pe la 1335, a fost eliminată și dezmembrată în 1357 capătă o semnificație mai mult decât politică și mai mult decât morală. Putem reaminti de asemenea, în această ordine de idei, că iconografia faimoaselor morminte Scaligeri din Verona (F. de Maffei, *Le Arche Scaligere di Verona*, Verona, f.d. [1955]) tinde să devină mai mult exclusiv creștină și mai puțin encomiastică, în cursul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIV-lea. Pe mormintul lui Cangrande della Scala (mort în 1329), găsim, pe lângă un *Om al durerilor* și o *Bunăvestire*, relieful comemorându-i isprăvile militare și politice; pe mormintul lui Mastino al II-lea (mort în 1350), vedem cum conducătorul e dat în grija lui Dumnezeu, iar restul programului se mărginește la Virtuți, sfinți și scene din Vechiul Testament; pe mormintul lui Cansignorio (terminat în 1376), în fine, statuile Virtuților sînt combinate cu relieful înfățișînd scene din Noul Testament.

79. Nu e întimplător că în excelentul studiu al lui O. Pächt, „Early Italian Nature Studies and Early Calendar Landscapes”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIII, 1950, pp. 13 urm., centrul scenei îl ocupă mai degrabă materialul din nordul Italiei decât cel toscan.

80. Pentru altarul de la Klosterneuburg, vezi, de ex., Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, p. 367, nota 25¹. Relația dintre pictura de la Strasbourg și *Navicella* lui Giotto a fost descoperită de W. Körte, al cărui articol, inaccesibil în Statele Unite și inexact citat în referințele ulterioare, se intitulează „Die frühesten Wiederholung nach Giottos Navicella (in Jung-St. Peter in Strassburg)”, *Oberrheinische Kunst*, X, 1942, pp. 97 urm. Sînt foarte îndatorat profesorilor Kurt Bauch și Wolfgang Schöne pentru a-mi fi înlesnit accesul la acest interesant eseu.

81. Vezi O. Pächt, „A Glottic Episode in English Mediaeval Art“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VI, 1943, pp. 51 urm.
82. Vezi Meiss, „Italian Style in Catalonia“.
83. Idem, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, p. 57.
84. Sînt nevoit deocamdată să trimit la pasajele corespunzătoare din lucrarea mea *Early Netherlandish Painting*, îndeosebi pp. 24—89, 131—162, 367—397, 411—422, cit și la o serie de contribuții mai recente, în parte provocate de această publicație și exprimîndu-și dezacordul cu ea: recenzia lui Pächt la *Early Netherlandish Painting*, pt. II, citată mai sus, p. 142, nota 48, și pt. I, *Burlington Magazine*, XCVII, 1956, pp. 110 urm.; idem, „A Forgotten Manuscript from the Library of the Duc de Berry“, *ibidem*, pp. 146 urm.; idem, „Un tableau de Jacquemart de Hesdin?“, *Revue des Arts*, VI, 1956, pp. 149 urm.; J. Held, recenzie la *Early Netherlandish Painting*, *Art Bulletin*, XXXVII, 1955, pp. 205 urm.; F. Winkler, recenzie la *Early Netherlandish Painting*, *Kunstchronik*, VIII, 1955, p. 9 urm.; L.M.J. Delaissé, „Enluminure et peinture dans les Pays-Bas; A propos du livre de E. Panofsky «Early Netherlandish Painting»“, *Scriptorium*, XI, 1957, pp. 109 urm.; J. Porcher, ed., *Bibliothèque Nationale, Les Manuscrits à peintures en France du XIII^e au XIV^e siècle*, Paris, 1955; idem, „Les Belles Heures de Jean de Berry et les ateliers parisiens“, *Scriptorium*, VII, 1953, pp. 121 urm.; C. Nordenfalk, „Französische Buchmalerei 1200—1500“, *Kunstchronik*, VII, 1956, pp. 179 urm.; M. Meiss, „The Exhibition of French Manuscripts of the XIII-XVI Centuries at the Bibliothèque Nationale“, *Art Bulletin*, XXXVIII, 1956, pp. 187 urm.; C. Sterling, „Oeuvres retrouvées de Jean de Beaumetz, peintre de Philippe le Hardi“, *Bulletin, Musées Royaux des Beaux-Arts*, IV, 1955, pp. 57 urm.
85. Pentru Jean Pucelle, vezi referințele din Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, p. 369, nota 27¹. În plus: Porcher, ed., *Bibliothèque Nationale, Les Manuscrits à peintures en France du XIII^e au XVI^e siècle*, pp. 52 urm.; Nordenfalk, „Französische Buchmalerei 1200—1500“, îndeosebi p. 182; Lefrançois-Pillion și Lafond, *L'Art du XIV^e siècle en France*, pp. 194 urm., 200, 225 urm. (Influența italiană asupra picturii pe sticlă din Normandia); B. Gagnebin, „Une Bible Historiale de l'atelier de Jean Pucelle“, *Geneva*, serie nouă, IV, 1956, pp. 23 urm. Un facsimil parțial al „Orelor Jeannel d'Evreux“ a fost publicat, cu o prefață de J.J. Rorimer, de Metropolitan Museum of Art în 1957.
86. Pentru acest concept, vezi mai sus, p. 164 urm. Pentru manuscrisul din care se dau reproducerile din fig. 122 și 123 (Biblia „cu figuri“ a lui Carol al V-lea, Haga, Museum Meermanno-Westreenianum, MS. 10.B.23), cf. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, p. 35; M. Meiss, „The Exhibition of French Manuscripts“; și, ca voce discordantă, Delaissé, op. cit.
87. Bruxelles, Bibliothèque Royale, MS. 11060/11061. Pentru discuția privitoare la data și paternitatea acestui important

manuscris, vezi bibliografia citată mai sus, p. 322, nota 84. Continuu să cred, cu Nordenfalk și Meiss (și împotriva lui Porcher și Pächt), că manuscrisul Orelor de la Bruxelles e identic cu manuscrisul menționat în inventarul Ducelui de Berry din 1402 și descris acolo ca avînd „*quarrefors de feuillez en plusieurs lieux faictes des armes et devises de Monseigneur*“, cu atît mai mult cu cît argumentul heraldic adus împotriva unei date anterioare lui 1400 nu este atît de convingător pe cît par a fi totdeauna argumentele heraldice. Dacă e adevărat că scuturile din trifolurile cu patru foi angulare din miniaturile narative ale manuscrisului de la Bruxelles arată, în bordura zimțată a ducelui, „francez modern“ (*azure trois fleurs de lys or*), tot atît de adevărat este că drapelele desfășurate cu mîndrie de către micul urșl din trifoiul cu patru foi lateral arată ca în „Franța veche“ (*azure semée de fleurs de lys or*); bunul rege René al Anjou-ului (mort la 10 iulie 1480) n-a acceptat niciodată în timpul vieții sale stilul „Franța modernă“. Iar în ceea ce privește pagina de dedicație primă, sau dublă, a Orelor de la Bruxelles (care n-a aparținut de la început manuscrisului și e anterioară celorlalte miniaturi), cred că propunerea lui Porcher de a o deriva dintr-un manuscris executat pentru Ducele de Berry în 1406 (Paris, Bibliothèque Nationale MS. fr. 926) este inacceptabilă deoarece, pe lîngă mai multe alte obiecții, miniatura de la Bruxelles e în întregime omogenă, pe cînd miniatura de la Paris vădește o discrepanță stilistică distinctă între Maica Domnului și donatoare. Prima împărtășește cu Maica Domnului de la Bruxelles calitățile de compactitate plastică și preciziile liniară; cele din urmă sînt redade în maniera mai lejeră, mai picturală a, bunăoară, celor două binecunoscute manuscrise Boccaccio din 1402, Paris, Bibliothèque Nationale, MSS. fr. 698 și fr. 12420. Această combinație ale unor portrete de donatori conforme datei înscrise (1406) cu o Madonă care revine la un stil diferit și considerabil mai vechi e de ajuns pentru a demonstra că pagina dedicatorie din MS. fr. 926 presupune pagina dedicatorie primă sau dublă a Orelor de la Bruxelles, și nu invers.

88. Lucrul acesta a fost relevat, într-un referat de seminar de la Princeton, de d. Robert M. Harris.
89. Adică în imaginea lunii februarie, fila 2v. Imaginea lui februarie din ciclul puțin anterior (c. 1407) al frescelor din Torre dell'Aquila de la Trento (B. Kurth, „Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient“, *Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege*, V. 1911, pp. 9 urm.) arată doar cîteva petice de zăpadă distribuite într-un peisaj altminteri cu totul tipic. Am putea spune că aici zăpada e încă utilizată, într-un mod oarecum asemănător cu turnurile miniaturale din reprezentările Sfintei Barbara, mai degrabă ca un atribut decît ca un subiect cu drepturi de-sine-stătătoare.
90. Vezi îndeosebi R. Krauthelmer, „Ghibert and Master Gusmin“, *Art Bulletin*, XXIX, 1947, pp. 25 urm., și *idem*, *Lorenzo Ghiberti*, *passim*.
91. Pentru o caracterizare generală a stilului internațional de pe la 1400, inclusiv referiri la mai toate obiectele discutate în

text, vezi Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, pp. 66 urm. (și note); Krauthelmer, *Lorenzo Ghiberti*, *passim*, în deosebi pp. 76 urm.

Capitolul IV

Rinascimento dell'antichità: Secolul al XV-lea

1. Tronul menționat în text este cel al Marelui Domnului din tripticul de la Dresda al lui Jan van Eyck. Pentru principiul „simbolismului deghizat”, practicat de el și de contemporanii săi flamanzi, vezi C. de Tolnay, *Le Maître de Flémalle et les Frères van Eyck*, Bruxelles, 1939, *passim*, și Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, pp. 131–148. Chiar atunci când Maestrul din Flémalle, în *Logodna Fecioarei*, de la Prado, a copiat nar-texul neterminat al Templului din Ierusalim după transeptul sudic al bisericii Notre-Dame-du-Sablon din Bruxelles, aflată pe atunci în construcție (R. Maere, „Over het Afbeelden van bestaande gebouwen in het schilderwerk van Vlaamsche Primitieven”, *Kunst der Nederlanden*, I, 1930–1931, pp. 201 urm.), a trebuit să schimbe programul decorației ei sculpturale; chiar când Jan van Eyck, în *Madona cancelarului Rolin*, a desenat o panoramă citadină pe baza schițelor topografice făcute la Liège cu vreo douăzeci de ani înainte (vezi Lejeune, *loc. cit.*), el n-a ezitat să contopească mai multe vederi într-una singură, să rearanjeze elementele individuale și să transplanteze turnul catedralei din Utrecht (modificat doar în unele amănunte minore) pe malul Meusel.
2. Că decorul arhitectural al *Treimii* lui Masaccio a fost proiectat sau inspirat de Brunelleschi și, în orice caz, nu depinde direct de o construcție clasică, e demonstrat de faptul — observat de Jacques Mesnil și semnalat mie de d-na Anne de Egry — că șirurile de casete ale bolții cilindrice alcătuiesc un număr par, astfel încât axa bolții este marcată de ceea ce s-ar putea numi o nervură centrală gotică deghizată; pe când la bolțile cilindrice clasice, numărul șirurilor de casete e totdeauna impar, astfel încât axa centrală a bolții să nu fie vizibil accentuată (J. Mesnil, *Masaccio et les débuts de la Renaissance*, Haga, 1927, p. 102). În mod destul de ciudat, Mesnil deduce pe baza acestei observații foarte perspicace că Brunelleschi, „qui avait été à Rome et connaissait évidemment dans tous leurs détails les arcs de triomphe du Forum”, nu putea fi răspunzător pentru proiectarea arhitecturii lui Masaccio. Dar tocmai Brunelleschi a fost acela care a modificat dispoziția clasică a casetelor din împare în pare (Interiorul Capelei Pazzi) și a transmis această inovație contemporanilor săi (vezi, de ex., relieful lui Donatello reprodus în fig. noastră 132) ca și generațiilor următoare. Acest aranjament neortodox poate fi văzut, de exemplu, în S. Andrea, de Alberti, de la Mantova, în *Sfântul Iacob dus la*

martiriul său, de Mantegna, din Capela Eremitani din Padova (E. Tietze-Conrat, *Andrea Mantegna*, Florența și Londra, 1955, pl. 18) și chiar în corul simulat al lui Bramante din S. Satiro de la Milano. El a fost „rectificat” însă bunăoară chiar în porticul Capelei Pazzi a lui Brunelleschi; în mai multe desene, în special *Adormirea Maicii Domnului*, de Jacopo Bellini (V. Goloubew, *Les Dessins de Jacopo Bellini au Louvre et au British Museum*, Bruxelles, 1912, II, pl. XXVI); în *Madona lui Federico Montefeltre*, de Piero della Francesca, de la Brera, Milano; în *Confirmarea regulii franciscane*, de Ghirlandajo, din S.S. Trinità de la Florența; și, de la sine înțeles, în toată arta Cinquecento-ului.

3. Continuă să cred că faimoasa madonă a lui Sluter din portalul minăstirii cartusiene de la Champmol a fost inspirată de *La Vierge Dorée* de la Amiens și de derivatele ei, mai degrabă decât de *Madona* lui Giovanni Pisano din Baptisteriul de la Pisa, după cum propune S. Sulzberger, *La Formation de Claus Sluter* (Communication faite devant les Membres de la Société des Amis du Musée Communal de Bruxelles), Bruxelles, 1952. Claude Schaefer, în remarcabila sa carte *La Sculpture en ronde-bosse au XIV^e siècle dans le duché de Bourgogne*, Paris, 1954, vorbește pe bună dreptate de *Madona* lui Sluter din portalul minăstirii cartusiene de la Champmol ca fiind dominată de diagonală „amiénoise”, și trebuie notat că însăși ideea de a orna acest portal cu figuri-coloană de mari dimensiuni și cu o statuie de întregol reprezenta, pe la 1400, un soi de reîntoarcere la deprinderea gotică tirzie.
4. O. Pächt, „Notes and Observations on the Origin of Humanistic Book-Decoration”, în D.J. Gordon, ed., *Fritz Saxl, 1890—1948; A Volume of Memorial Essays*, Londra, 1957, pp. 184 urm.; cf. de asemenea C. Nordenfalk, „A Traveling Milanese Artist in France at the Beginning of the XI. Century”, *Arte del primo millennio* (Atti del Convegno di Pavia [1950] per lo studio dell'Arte dell'Alto Medio Evo), Torino, 1953, pp. 374 urm., îndeosebi nota 10a.
5. Vezi mai sus, pp. 61 urm.
6. Pentru această resurrecție romanică, vezi Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, îndeosebi pp. 134—140, 227 urm. (și notele). Însăși ideea de-a reprezenta Divinitatea sub înfățișarea Mielului (în altarul din Gand), iar nu în aceea a triumfului Dumnezeu sau a Trinității explicite — o iconografie străină de „imaginile Tuturor Sfinților” după sfârșitul secolului al XII-lea — ar putea fi interpretată ca o resurrecție romanică.
7. Vezi *ibidem*.
8. Vezi, de ex., E.E. Lowinsky, „Music in the Culture of the Renaissance”, *Journal of the History of Ideas*, XV, 1954, pp. 509 urm., îndeosebi p. 512: „Flandra a fost centrul conducător în muzica occidentală și forța creatoare din spatele marilor dezvoltări a artelor contrapunctului și muzicii corale din Renaștere”. Corul papal era compus în mare parte din olandezi, și e aproape cu neputință să numim un compozitor italian contemporan și comparabil cu unul dintre ilustrii flamanzi de la Dufay (c. 1400—1474) și Binchois (c. 1400—1460), trecând prin Jo-

hannes Okhegem (c. 1430—1495) la Josquin des Prez (1450—1521). Un fapt memorabil este că unele din poemele lui Michelangelo au fost puse pe muzică de un imigrant din Flandra, Jacob Arcadelt.

9. Vezi mai sus, p. 254, nota 101.
10. Vezi M. Meiss, *Andrea Mantegna as Illuminator; An Episode in Renaissance Art, Humanism, and Diplomacy*, New York, 1957, îndeosebi pp. 52—78.
11. Pentru toate acestea, vezi mai sus, pp. 37 urm.
12. Pe lângă Eva din *Alungarea din Paradis*, aflată în Capela Carmine (figură inspirată, după cum se spune, de o *Venus pudica* originală, dar mai înrudită cu derivații ale acestora din urmă, ca *Prudența* lui Giovanni Pisano, menționată mai sus, pp. 170 urm., și cunoscută lui Masaccio de pe urma șederii lui la Pisa în 1426), s-ar putea cita, în primul rând, capul Sfântului Ioan din *Banii de tribut*, tot din Capela Carmine, care aduce oarecum cu acela al lui Antinous (K. Steinbart, *Masaccio*, Viena, 1948, p. 53, fig. 59; alte două reminiscențe clasice descoperite de Steinbart în aceeași frescă și în scena ei secundară mi se par mai puțin convingătoare); și, în al doilea rând (deși doar cu titlu experimental), Cristul copil din *Sfânta Ana* de la Uffizi, care, după cum mi-a semnalat tot d-na Anne de Egry, amintește oarecum de *Băiatul cu vulpea sau cu gisca* (G. Rodenwaldt, *Die Kunst der Antike [Hellas und Rom]*, ed. a 2-a, Berlin, 1927, pp. 489).
13. Se poate spune că fresca lui Uccello, a cărei formă actuală datează din 1436, contopește amintirea unui monument funerar nord-italian ca acela al lui Paolo Savelli din Biserica Frari, de la Veneția (unde Uccello a stat între 1425 și cel puțin 1427) cu reminiscențe ale originalelor clasice (și nu trebuie să uităm că el și-a început cariera în atelierul unui sculptor foarte interesat de Antichitate, Lorenzo Ghiberti) într-o anticipare picturală a lui *Gattamelata* de Donatello (terminat în 1453), monument care la rândul său s-ar putea să fi înfruntat oarecum contrapartea lui *John Hawkwood* de Uccello, și anume *Niccolò da Tolentino* de Castagno, din 1456. Toate acestea sînt cu atât mai plauzibile cu cît *Farinata* (probabil 1450—1455) de Castagno este inimaginabil fără familiarizarea pictorului cu *David* al lui Donatello de la Bargello (probabil 1430—1432), pe cînd *Pippo Spano* (din aceeași serie) amintește de *Sfîntul Gheorghe* al lui Donatello (terminat în 1417).
14. Pentru imposibilitatea susținerii tuturor interpretărilor anterioare, în special aceea ca *Atys*, vezi H.W. Janson, *The Sculpture of Donatello*, Princeton, 1957, pp. 143 urm., pl. 237—241. Propunerea mea — sugerată de prietenul meu Harold F. Cherniss, care, privind o fotografie a statuii lui Donatello, a recitat pe loc textul crucial — se bazează pe un fragment din Heraclit, transmis în scrierea Sfîntului Hipolit, *Refutatio omnium haeresium*, IX, 9, 3. În el, Alon, polimorf (ποικιλόμορφος, cum îl numește Nonnos), demon al timpului, hotărînd soarta lumii și prin urmare strîns asociat cu Pan (al cărui nume, chiar în evul de mijloc, se credea că semnifică universul, τὸ πᾶν), e comparat cu un copil ușuratic care joacă un joc de noroc: „Pentru

a arăta că [cîrmuitorul] universului e un copil și guvernează totul prin timp, el [Heraclit] spune cele ce urmează „*Timpul este un copil vesel dînd cu zarurile; suveranitatea îi aparține unui copil*”, ὅτι δὲ ἐστὶ παῖς τὸ πᾶν καὶ δι' αἰῶνος βασιλεύς τῶν ὅλων οὕτως λέγει: αἰὼν παῖς ἐστὶ παῖδων, πεσσεύων. Παιδὸς ἢ βασιλῆος (E. Diels, *Fragmente der Vorsokratiker*, ed. a 6-a, I, Berlin, 1951, Herakleitos, Fragmentul B 52). Și această frază heraclitiană — la care se face aluzie într-un poem de Grigore din Nazians (*Carmina*, LXXXV, retipărit, în *Patrologia Graeca*, XXXVII, col. 1431 urm.) și care își face din nou apariția, cu semn schimbat, în faimoasa sentință a lui Albert Einstein, „Dumnezeu nu joacă zaruri” — ar constitui o legendă perfectă pentru mica figură a lui Donatello, a cărei aparentă *joie de vivre* ar dobîndi atunci, în lumina sumbră a pesimismului lui Heraclit, o semnificație neașteptat de profundă și, după mine, foarte donatellescă. Majoritatea atributelor sale — aripile de pe umeri, aripile de la picioare, șarpele prietenos — sînt tipice pentru Timp pretutindeni. Codița îi aparține, desigur, lui Pan. Iar contrastul dintre organele genitale vădit expuse de pantalonii „barbari” (foarte adecvați unei divinități de origine iraniană) și macii de pe curea (simboluri tradiționale ale somnului și morții) ar putea sluji să exprime dubla funcție a Timpului ca procreator și ca distrugător al tuturor lucrurilor:

„Do not I, tyme, cause nature to augment,
Do not I, tyme cause nature to decay,
Do not I, tyme, cause man to be present,...
Do not I, tyme, cause dethe take his say?”

(Oare nu eu, timpul, fac ca natura să sporească, / Oare nu eu, timpul, fac ca natura să decadă, / Oare nu eu, timpul, îl fac pe om să ia ființă, ... / Oare nu eu, timpul, fac ca moartea să-și ia ce i se cuvine?)

Chiar această supraabundență de atribute este ea însăși caracteristică „multiformului Aion” în redări elenistice tirzii ca așa-numitul „Aion Mithraic” și orficul Phanes (pentru ilustrații vezi, de ex., Panofsky, *Hercules am Scheidewege*, il. în text 1 și fig. 8; *idem*, *Studies in Iconology*, fig. 36). Dar cele mai convingătoare paralele între statuia lui Donatello și conceptul de „Timp ca un copil vesel dînd cu zarurile” sînt, de la sine înțeles, vîrsta subiectului, „veselia lui oarecum de bețiv”, ca să-l cităm pe Janson, și, în special, gestică lui. Cine știe dacă „obiectul ușor” pe care se pare că-l ținea cîndva între degetul mare și cel mijlociu ale mîinii stîngi (Janson, p. 145) nu era într-adevăr un zar sau un „pul de table” (πεσσοῦς)? S-ar putea obiecta că nici Donatello, nici sfătuitoarii săi umaniști nu puteau să fi cunoscut cuvintele lui Heraclit, παῖς παῖδων πεσσεύων. Dar mulți dintre savanții și teologii bizantini care l-au însoțit pe împăratul Ioan al VIII-lea Paleologul în Italia și au participat la Conciliul de la Florența din 1439 puteau fi foarte familiarizați cu *Refutatio* a lui Hipolit cu mult înainte ca aceasta să devină general accesibilă lumii occidentale. De fapt, Florența de pe la 1440 este aproape singurul loc unde conversația savantă ar fi putut ajunge la un aforism al lui Heraclit cules din tratatul polemic al unui Părinte grec timpuriu înaintea epocii lui Diels și Willamowitz-

Möllendorff; și nu e de mirare că Vasari și Giovanni Cinelli, scriind în 1568 și respectiv 1677, au fost derutați de „*Atys-Amorino*” al lui Donatello nu mai puțin total ca orice interpret modern.

15. Vezi E. Wind, „Donatello's Judith: A Symbol of „Sanctimonia”, *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937, pp. 62 urm.; Janson, *ibidem*, pp. 198 urm., pl. 349—377. În frizele și chenarele amvonurilor de Donatello din S. Lorenzo se utilizează bacanale infantile ca și mai multe variațiuni pe tema *Imblinzitorilor de cai* de la Montecavallo (Janson, pp. 209 urm., pl. 378, 401, 421—423, 429, 440 urm., 455—458, 464 urm., 471 urm.) prin contrast cu conținutul propriu-zis al reliefurilor—într-un mod foarte asemănător cu acela în care sînt folosite, în cadrul reliefurilor, elemente ca idoli păgîni sau columna lui Traian.
16. Vezi Krauthelmer, *Lorenzo Ghiberti*, *indeosebi* pp. 258, 265; pl. 116—119, 120b.
17. Faptul că grupul principal al reliefului lui Donatello (Padova, S. Antonio, superb reprodus în Janson, *The Sculpture of Donatello*, pl. 306), derivă dintr-un sarcofag al lui Penteu (un exemplar păstrat încă în Cimitirul de la Pisa) e menționat într-un articol de F. Saxl la care trimite Janson, p. 186, nota 16, dar a fost descoperit de A. Warburg, care obișnuia să citeze acest caz pentru a ilustra ceea ce el numea „*energetische Inversion*”: adoptarea unui tip reprezentational pentru un scop diametral opus semnificației sale originare. Donatello a reinterpretat aici smulgerea unui picior de-al lui Penteu (care îl ultragiase pe Dionisos, fiind dezmembrat de Menade) ca redarea picio-
rului unui flu neascultător care și-l retezase pentru a se pedepsi deoarece se purtase urît cu mama sa.
18. Împrumut această frază (omitînd intenționat cuvintele „și Masaccio”) din admirabilul articol al lui E.H. Gombrich, „*Apollonio di Giovanni*”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVIII, 1955, pp. 16 urm.
19. Partea din față a unui *cassone*, Yale University Art Gallery, atribuită în mod convingător de Gombrich, *ibidem*, lui Apollonio di Giovanni.
20. S. Golvin, *A Florentine Picture Chronicle, Being a Series of Ninety-Nine Drawings... by Maso Finiguerra... in the British Museum*, Londra, 1898, pl. 57 (Warburg, *op. cit.*, I, p. 74, fig. 19); pentru acoperămîntul de cap purtat de participant, vezi portretul făcut de Roger lui Filip cel Bun și Isabellei de Portugalia reprodus, de ex., în Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, fig. 363 și 376.
21. Pentru „aripile Meduzel” purtate de femei, vezi Warburg, *ibidem*, pp. 81 urm., 315, 336 urm. și fig. 23; pentru influența modelor bizantine, despre care se spunea că reflectă costumele Greciei antice și scoase în relief de vizita împăratului Ioan al VIII-lea Paleologul în 1438-39, vezi *ibidem* (pp. 315, 336 urm.; fig. 68—70) și Gombrich, „*Apollonio di Giovanni*”. Pentru armura așa-zis clasică a Sfîntului Mihail de Piero della Francesca de la National Gallery din Londra, cf. M. Meiss, „A Docu-

mented Altarpiece by Piero della Francesca", *Art Bulletin*, XXIII, 1941, pp. 53 urm., indeosebi p. 63.

22. Pentru scenele bahlce de pe piedestalul *Iuditei* lui Donatello, vezi mai sus, p. 192. Pentru sacrificiile păgine reprezentate (în cea mai mare parte ca relieful simulate) în picturi ca *Minutitorul* de Giovanni Bellini, London National Gallery, sau *Osindirea Sfintului Iacob* de Mantegna (fig. noastră 135) vezi F. Saxl, „Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance“ *Journal of the Warburg Institute*, II, 1939, pp. 346 urm.
23. Chiar dacă frescele de la Schifanoia ar fi fost terminate abia către 1470, motive atât de pur clasice ca grupul Celor trei Grații din fresca *Venerel* (corect relevat de Saxl, „*Rinascimento dell'antichità*“, p. 252, fig. 20) se strecoară, ca să zicem așa, pe ușa din dos și rămân strălucite într-un anturaj îndeobște neclasic.
24. Gombrich, „Apollonio di Giovanni“, p. 31.
25. Pentru el, vezi Saxl, „The Classical Inscription in Renaissance Art and Politics“ și, mai de curând, B. Ashmole, „Cyril of Ancona and the Temple of Cyzicus“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIX, 1956, pp. 179 urm.
26. Pentru ilustrațiile din *Antiquitates* de Marcanova, vezi E.B. Laurence, „The Illustrations of the Garrett and Modena Manuscripts of Marcanova“, *Memoirs of the American Academy at Rome*, VI, 1927, pp. 127 urm. Manuscrisul Garrett se află acum în Princeton University Library, unde poartă cota S. Garrett 158 (fila IV, înfățișând Capitoliul roman cu statuia lui Marcus Aurelius, reprodusă în Heckscher, *Sixtus IIII*, Frontispiciu).
27. Vezi, de ex., B. Degenhart, *Antonio Pisanello*, Viena, 1940, indeosebi fig. 30, 31, 33, 146.
28. Idem, *Italienische Zeichnungen des frühen 15. Jahrhunderts*, Basel, 1949, pp. 45 urm.; fig. 29, 30.
29. Studii pur arheologice se găsesc pe cel puțin două pagini ale caietului de schițe de la Londra al lui Jacopo Bellini (Goloubew, *op. cit.*, II, pl. XLIII, XLIV). Pentru compoziții laice bazate pe impresia produsă de monumentele clasice sau care le încorporează, vezi, de ex., *ibidem*, I, pl. CIII, CIV, CXXVI, CXXXII; II, pl. XXXIV, XXXV, XXXVIII, XL, XLIV, XLVIII.
30. Vezi Tietze-Conrat, *Andrea Mantegna*, p. 14; cf. Meiss, *Andrea Mantegna*, în special pp. 55 urm., 91.
31. Vezi A. della Torre, *Storia dell'Accademia Platonica di Firenze*, Florența, 1902, pp. 813 urm. Ficino însuși a socotit evenimentul vrednic de a fi menționat; vezi Prologul la traducerea sa din *Banchetul* (*Symposium*, *Opera omnia*, ed. a 2-a, Basel, 1576, II, p. 1320). De notat însă că prima celebrare a zilei de naștere a lui Platon (socotită a coincide cu ziua morții sale) e ulterioară cu patru ani excursiei de pe Lago di Garda.
32. Vezi Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance*, II, p. 26.
33. Nu întimplător această pictură, care a trecut din Colecția Widener la National Gallery de la Washington, a fost considerată ca operă a lui Antonio Pollaiuolo când Warburg (*op. cit.*, II, pp. 449, 625; fig. 104a, b) l-a descoperit dependența de statula clasică.

34. Meiss, *Andrea Mantegna*, p. 92, nota 12.
35. În această ordine de idei, vezi I. Blum, *Andrea Mantegna und die Antike*, Strassbourg, 1936, fig. 1, 2; Meiss, *ibidem*, fig. 11, 17.
36. În plus, colaboratorul mai în vîrstă al lui Mantegna la executarea frescelor din Capela Eremitani, Niccolò Pizzolo, fusese folosit de Donatello cu cîțiva ani înainte.
37. Vezi Meiss, *Andrea Mantegna*, p. 39.
38. Pentru înalta prețuire de care se bucură pictura din Țările de Jos în Italia de-a lungul întregului secol al XV-lea — atît de înaltă încît sîntem nevoiți să ne adresăm izvoarelor italiene pentru a afla despre marii pictori olandezi mai mult decît evidente de plată sau date de stare civilă —, vezi Warburg, *op. cit.*, mai ales pp. 177—239. În H.-W. von Löhneysen, *Die ältere niederländische Malerei, Künstler und Kritiker*, Kassel, 1956, sursele sînt din nefericire aranjate după un sistem complicat care face foarte dificilă identificarea surselor italiene. Pentru influența eyckiană, în special, vezi Meiss, „Jan van Eyck and the Italian Renaissance“, *Acts of the XVIIIth International Congress of the History of Art* (sub tipar); *idem*. „A Documented Altarpiece by Piero della Francesca“, *indeosebi* pp. 63 urm.
39. Vezi Warburg, *op. cit.*, pp. 5 urm.
40. Meiss, *Andrea Mantegna*, p. 27.
41. Vezi Saxl, „*Rinascimento dell' antichità*“, F. Shaply, „A Student of Ancient Ceramics, Antonio Pollaiuolo“, *Art Bulletin*, II, 1919, pp. 78 urm. Cf. și Panofsky, *Albrecht Dürer*, II, pp. 95 urm.
42. Pentru o privire statistică asupra temelor laice din arta Renașterii, demonstrîndu-i predilecția pentru „scene de seducție sau rapt, ori de dragoste sau orgie bahică“, vezi bibliografia citată în Seznec, *op. cit.*, p. 5, nota 6. Cf. de asemenea o broșură modestă dar instructivă de F. Saxl, *Classical Antiquity in Renaissance Painting*, Londra, 1938.
43. R. Förster, „Die Wiederherstellung antiker Gemälde durch Künstler der Renaissance“, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XLIII, 1922, pp. 126 urm.
44. Vezi bibliografia citată mai sus, p. 26, nota 74.
45. Eroarea mea de a-i fi atribuit lui Coluccio Salutati, iar nu lui Petrarca, cea mai veche parafrază din literatura post-medievală (Panofsky, *Hercules am Scheidewege*, p. 155) a fost corectată de T.E. Mommsen, „Petrarch and the Story of the Choice of Hercules“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI, 1953, pp. 178 urm.
46. Roma, Biblioteca Vaticanului, Cod. Reg. lat. 1388, reprodus în Panofsky, *ibidem*, Frontispiciu. Pe lîngă un desen mantegnesc din Christ Church Library, Oxford (a cărui iconografie e încă îndolelnică), următorul caz e tot o ilustrație de carte găsită într-un manuscris italian conținînd, *inter alia*, *Grammatica* lui Donatus (Milano, Biblioteca Trivulziana, MS. 2167) care poate fi datată, cu oarecare precizie, în 1496. Această ilustrație, o miniatură în sensul cel mai strict al termenului, a fost publicată de E. Tietze-Conrat, „Notes on «Hercules on

the Crossroads", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIV, 1951, p. 305, pl. 52b; desenul de la Christ Church e discutat și reprodus *ibidem*, pl. 52 a. De notat însă că rolurile rivalilor din miniatura de la Milano sînt inversate în descrierea d-nei Tietze-Conrat. Figura din stînga — îmbrăcată într-un veșmînt de culoare închisă, arătînd spre cer și așezată în fața unei coline împădurite pe care se înalță un castel — personifică evident Virtutea; în timp ce figura din dreapta — purtînd un veșmînt viu colorat, arătînd în jos și stînd în fața unei stînci golașe din care cresc două exemplare din proverbialul „pom uscat” — personifică la fel de evident Plăcerea sau Viciul. De fapt, tînărul Hercule (pictat sub înfățișarea celui mai mare fiu al lui Lodovico Sforza) se întoarce spre figura îmbrăcată în negru, în ciuda gesticii persuasive a adversarei acesteia.

47. Vezi J. Philippe, „Lucrèce dans la théologie Chrétienne du III^e au XIII^e siècle”, *Revue de l'Histoire des Religions*, XXXII, 1895, pp. 284 urm., și XXXIII, 1896, pp. 19 urm., 125 urm.; E. Bignone, „Per la Fortuna di Lucrezio e dell' Epicureismo nel medio evo”, *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, XLI, 1913, pp. 231 urm.; A.M. Schmidt, *La Poésie scientifique en France au seizième siècle*, Paris, 1938, *passim*. Pentru influența lui Lucrețiu asupra neoplatonismului, vezi F.F. Gabotto, „L'Epicureismo di Marsilio Ficino”, *Rivista di Filosofia Scientifica*, X, 1891, pp. 428 urm., iar pentru influența lui asupra lui Fracastoro, A. Castiglioni, „Gerolamo Fracastoro e la dottrina del contagium vivum”, *Gesnerus*, VIII, 1951, pp. 52 urm. Pentru efectul lui asupra picturii din *Quattrocento*, cf. Panofsky, *Studies in Iconology*, îndeosebi pp. 40—65 (vezi de asemenea pp. 203 urm.), și bibliografia citată acolo, p. 55, nota 60. În mod caracteristic, prefața la ediția Aldo Manuzzi din Lucrețiu din 1500 îl disociază clar pe tipăritor și pe editor de orice ar putea contraveni doctrinei catolice în *De rerum natura*.

48. Pentru influența exercitată de *Hieroglyphica* (accesibilă acum într-o comodă traducere engleză de G. Boas, *The Hieroglyphs of Horapollon*, New York, 1950), vezi bibliografia citată în Seznec, *op. cit.*, pp. 100 urm. Să nu uităm însă că extraordinara importanță a acestei influențe a fost recunoscută de Karl Giehlow încă de pe la 1900; cf. Panofsky și Saxl, *Dürers „Melencolia I.”*, pp. IX-XV.

49. Bibliografia despre supraviețuirea lui Vitruviu în Evul Mediu și influența lui asupra teoriei și arhitecturii artei din Renaștere este imensă. Mă limitez la următoarele titluri: F. Pellati, „Vitruvio nel medioevo e nel rinascimento”, *Bolletino del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell' Arte*, V, 1932, pp. 111 urm.; *idem*, *Vitruvio*, Roma, 1938; Wittkower, *Architectural Principles*, *passim*; G. Lukomski, *I Maestri dell' Architettura Classica Italiana da Vitruvio allo Scamozzi*, Milano, 1933; H. Koch, *Vom Nachleben des Vitruv* (Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft), Baden-Baden, 1951. Este semnificativ însă că scriitorii postcarolingieni din Evul Mediu se mărginesc de cele mai multe ori să repete afirmațiile generale ale lui Vitruviu despre proporțiile umane pe care ei tind să le

- interpreteze într-un sens mai degrabă cosmologic decât estetic (vezi, pe lângă exemplele menționate de Koch, pp. 14–16, un interesant text francez citat de Wittkower, p. 15, nota 3); și că, în pofida lui Koch, canonul proporțiilor umane stabilit de Cennino Cennini nu are nimic de-a face cu Vitruviu.
50. Boccaccio, *Genealogia deorum*, XII, 70 (în ediția lui V. Romano, Bari, 1951, II, p. 624), citează *De architectura*, II, I, a lui Vitruviu, pentru care vezi mai sus, p. 48. E destul de curios că tocmai acest lung și interesant citat pare nu numai a fi rămas neobservat de Koch, *op. cit.*, dar lipsește și din indicele de autori și surse al lui Romano (II, p. 893).
51. Vezi p. 250, nota 68. Ediții ilustrate ale textului lui Vitruviu încep să apară abia din 1511; vezi Lukomski, *op. cit.*, și P.G. Hamberg, *Ur Rendssansens illustrerade Vitruviusupplagor*, Uppsala, 1955.
52. Pentru aceste cinci picturi — panourile înfățișând viața în era de piatră împărțite între Metropolitan Museum de la New York și Ashmolean Museum de la Oxford, pinza reprezentând coborîrea lui Vulcan pe Insula Lemnos la Wadsworth Atheneum din Hartford (Conn.), și pinza care-l zugrăvește pe Vulcan și Eol ca învățători al omenirii la National Gallery din Ottawa — vezi Panofsky, *Studies in Iconology*, pp. 43–59; R. Langton Douglas, *Piero di Cosimo*, Chicago, 1946, pp. 27 urm., pl. XI–XVI (în ceea ce privește iconografia picturii de la Hartford, cf. de asemenea „corespondența” dintre acești doi autori în *Art Bulletin*, XXVIII, 1946, pp. 286 urm.; XXIX, 1947, pp. 143 urm., 222 urm., 284). Se poate adăuga că interpretarea șolmului-călător care capătă proporții atât de mari în acest schimb de vederi ca simbol al mărinimiei, se găsește, pe vremea lui Piero, nu numai în izvoare manuscrise, ci și într-o carte tipărită publicată la Florența în 1491: *The Florentine Fior di Virtù of 1491*, trad. N. Fearson, pref. L.J. Rosenwald, Washington, D.C., 1953, pp. 79 urm.
53. Pentru aceste două picturi (ambele panouri, unul la Worcester Art Museum din Worcester, Mass., celălalt la Fogg Art Museum din Cambridge, Mass.), vezi Panofsky, *Studies in Iconology*, pp. 59–62; Langton Douglas, *op. cit.*, pp. 61 urm., pl. XL–XLV. Pentru maimuța din panoul de la Worcester, vezi Janson, *Apes and Ape Lore*, p. 257, nota 28. [Ovidiu, *Fastele*, trad. de Ion Florescu și Traian Costa, Editura Academiei, 1965, p. 111 — n. trad.]
54. Vezi Giovanni Bellini, *Serbarea zeller* de la National Gallery din Washington, pentru care cf. E. Wind, *Bellini's Feast of the Gods; A Study in Venetian Humanism*, Cambridge (Mass.), 1948, și John Walker, *Bellini and Titian at Ferrara; A Study of Styles and Taste*, Londra, 1956, sau pictura lui Cima da Conegliano, *Procestunea lui Silenus* de la Pennsylvania Museum of Art din Philadelphia (vezi L. Venturi, *Pitture Italiane in America*, Milano, 1934, pl. CCOX), unde satirii prezintă trăsături evidente negroides.
55. Bibliografia despre neoplatonismul florentin și influența lui asupra artei e atât de vastă, încât — pe lângă lucrarea încă indispensabilă a lui A. della Torre, citată mai sus, p. 329, nota

31 — nu putem da decât câteva titluri (cf. totuși trimiterile din notele de mai jos): E. Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* (Studien der Bibliothek Warburg, X), Leipzig și Berlin, 1927; *idem*, *Die platonische Renaissance in England* (Studien der Bibliothek Warburg, XXIV), Leipzig și Berlin, 1932; Panofsky, *Studies in Iconology*, cap. V. VI; P.O. Kristeller, *The Philosophy of Marsilio Ficino*, New York, 1943 (cu o excelentă bibliografie până în acel an la pp. 413 urm.); *idem*, *Studies in Renaissance Thought and Letters*; E. Garin, *L'Umanesimo italiano; Filosofia e vita civile nel rinascimento*, Bari, 1952; E.H. Gombrich, „Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 1948, pp. 163 urm.; D. Redig de Campos, *Raffaello e Michelangelo*, Roma, 1946; F.A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century* (Studies of the Warburg Institute, XV), Londra, 1947 (vezi Indice); A. Chastel, „Art et religion dans la Renaissance italienne; Essai sur la méthode“, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, VII, 1945, pp. 7 urm.; *idem*, *Marsile Ficin et l'art*.

56. Kristeller, *The Philosophy of Marsilio Ficino*, p. 377. Limitarea ipostazelor la patru și definirea lor ca Intellect, Suflet. Natură și Trup (după cum sînt prezentate în text) este preluată *ad literam* din Plotin și se găsește într-un faimos pasaj al celei mai populare și mai influente cărți a lui Ficino, comentariul lui la *Banchetul* lui Platon, intitulat *De amore*, care a fost terminat în 1469 și a cărui traducere italiană, citată în mod obișnuit sub denumirea de *Convito*, a fost accesibilă în manuscris din 1474, iar sub formă tipărită din 1544. În altă parte, Ficino intercalează însă treapta Senzației între cea a Sufletului și cea a Naturii. Treapta Naturii e foarte greu de definit. Imitată în mod aparent după noțiunea de *natura naturans* mai degrabă decât *natura naturata*, ar putea fi descrisă ca un principiu generativ universal care corespunde în mare facultăților sufletului „inferior“ din om, conținînd așa cum și este „germenii“ tuturor lucrurilor materiale și acționînd printr-un vehicul de transmisie cam vag definit, *spiritus mundanus*, care funcționează ca „legătură“ (*vinculum, nodus*) între incorporeal și corporal.
57. Pentru aceste două pasaje (*Summa Theologiae*, I, qu. XXXIX, art. 8, c.; *ibidem*, I, qu. V, 4, c. 1), vezi E. Panofsky, recenzie la E. Rosenthal, *Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung, Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, I, 1924, pp. 254 urm., *indeosebi* pp. 257 urm.; *idem*, „Notes on a Controversial Passage in Suger's *De Consecratione ecclesiae Sancti Dionysii*“, *Gazette des Beaux-Arts*, seria a 6-a, XXVI, 1944, pp. 95 urm., *indeosebi* pp. 112 urm.
58. Vezi pp. 332 urm., nota 55.
59. De notat, în această ordine de idei, că neoplatonicienii florentini, ca Ficino însuși, preferă simțul văzului, pe cînd unii din adepții lor venețieni, mai puțin ortodocși, dar mai muzicali, răstoarnă această ordine sau cel puțin restaurează egalitatea; vezi Panofsky, *Studies in Iconology*, p. 148, nota 69; O. Bren-

- del, „The Interpretation of the Holkham Venus“, *Art Bulletin*, XXVIII, 1946, pp. 65 urm. (cf. de asemenea *ibidem*, XXIX, 1947, pp. 65 urm.).
60. Pentru teoria despre *amor divinus, amor humanus* și *gemmae Veneres*, vezi pp. 222 urm.
 61. Pentru acest aspect important al teoriei lui Ficino, vezi Panofsky și Saxl, *Dürers „Melencolia I.“*, în special pp. 32 urm., 106 urm.
 62. Marsilio Ficino, *De vita triplici*, II, 45, (*Opera omnia*, I, p. 552). Andrea Riccio n-a ezitat să-l reprezinte pe Moise — în mod tradițional „cu coarne“, dar niciodată mai înainte prevăzut cu coarne de berbec — sub chipul lui Iupiter Ammon (statuetă la Musée Jacquemart-André din Paris, reproducă, de ex., în L. Planiscig, *Andrea Riccio*, Viena, 1927. p. 190, fig. 211).
 63. *Ibidem*, III, 11, 12 (*Opera omnia*, I, pp. 544 urm.).
 64. Atât scrisoarea lui Ficino (*Opera omnia*, I, p. 805) cât și pasajul din poemul lui Buonincontri sînt citate, în legătură cu „Primăvara“ lui Botticelli (cf. pp. 218 urm.) în excelentul articol al lui E.H. Gombrich, „Botticelli's Mythologies; A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VII, 1945, pp. 7 urm. (pp. 15 urm., 41). Pentru referiri la Venus ca „Santa Venere“ și „sanctissima dea“ în *Ameto* de Boccaccio, vezi Heckscher, „Aphrodite as a Nun“, *The Phoenix*, VII, 1953, pp. 105 urm.
 65. Vezi R.H. Bainton, „Michael Servetus and the Pulmonary Transit“, *Bulletin of the History of Medicine*, XXV, 1951, pp. 1 urm.
 66. Panofsky, *Studies in Iconology*, pp. 144 urm.
 67. Pentru dovezi privitoare la originea conceptului modern de geniu în teoria ficiniană despre Saturn ca patron celest al „intellectualilor“, vezi Panofsky și Saxl, *Dürers „Melencolia I.“*, pp. 32 urm.; Panofsky, *Albrecht Dürer*, pp. 165 urm. Pentru aplicația eretică a unor termeni ca „a crea“, „creator“, „creație“ la activitatea umană (astăzi avem nu numai cursuri de „scriere creatoare“ pentru studenți, ci și „perioade de joc creatoare“ pentru copii, modiste „creatoare“ și chiar coafeze „creatoare“), vezi mai jos, nota 70.
 68. Johannes Eriugena, comentariu despre *De caelesti hierarchia*, *Patrologia Latina*, CXXII, col. 138 C; cf. de asemenea Panofsky, *Abbot Suger*, pp. 18 urm., 164 urm.
 69. Gombrich, „Botticelli's Mythologies“, p. 43.
 70. Vezi Panofsky, *Idea*, pp. 52 urm., 68 urm., 122 urm. (traducerea italiană, pp. 69 urm., 92 urm., 171 urm.); *idem*, *Albrecht Dürer*, pp. 165 urm., 280 urm.; Lee, *op. cit.*, *passim*. Epitetul „divin“, astăzi greu de disociat de Michelangelo, a fost uneori aplicat artiștilor și producțiilor lor încă de la sfîrșitul secolului al XIII-lea (pentru prima dată, în mod caracteristic, de Ristoro d'Arezzo, citat mai sus, p. 276, nota 64, cu referire la autorii ceramicii aretine, atât de dragi lui); apare, bunăoară, în poemul închinat de Tito Vespasiano Strozzi lui Pisanello, pe care un alt contemporan, Leonardo Dati (cf. A., Venturi ed., *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, p. 35) îl asemuiea cu Prometeu:
 „Denique, quidquid agis, naturae jura potentis
 Aequas divini viribus ingenii“

(pentru poemul lui Strozzi vezi C. Cavattoni, *Tre Carmilalini composti a mezzo il secolo XV in laude di Vittore Pisano*, Verona, 1861, pp. 46 urm.; pentru uzul și abuzul general al termenului divin în Renaștere, vezi C. da Empoli Ciraolo, „La «Divinità» di Raffaello”, *Nuova Antologia*, CDLV, 1952, pp. 155 urm.). Nu la fel stau lucrurile cu cuvintele *creare*, *creator*, *creatio* și echivalentele lor în limbile naționale. Acestea nu par a fi fost aplicate artiștilor înaintea secolului al XVI-lea, iar în Italia nu înainte de c. 1540–1550. În timp ce Dürer vorbește de „noua creatură pe care o creează (*schöpft*) artistul în inima sa” încă de pe la 1525 (Lange și Fuhse, *op. cit.*, p. 227, 12), Leonardo da Vinci, deși pe bună dreptate mîndru de faptul că pictorul este „stăpîn și zeu” al lumii pe care o poate orîndui după placul său, evită conștient termenul *creare* și *creazione* în favoarea lui *generare* și *generazione*, fapt din nefericire neglijat în toate traduceriile și parafrazele existente. În manuscrisul demn de încredere al *Tratatului despre pictură*, Codex Urbinas Latinus 1270, fila 5, pasajul menționat aici conține inițial cuvintele „signore et dio” și abia pe la mijlocul secolului al XVI-lea, faimoasa „Mina 3” a înlocuit *dio* cu *creatore* într-o glosă interliniară (facsimilul accesibil în prezent în A. Philip McMahon, trad., Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*, Princeton, 1956, II, fila 5; în vol. I, p. 24, verbul *generare*, apărînd de două ori în această frază, e redat prin „creating” și „create”!). O sentință citată în Cassirer, *Individuum und Kosmos*, p. 170, ca sunînd „La scienza è una seconda creazione fatta col discorso, la pittura è una seconda creazione fatta colla fantasia” n-a putut fi identificată în scrierile lui Leonardo.

71. Vezi A. Chastel, „Le jeune Homme au camée platonicien du Bargello”, *Proporzioni*, III, 1950, pp. 73 urm. O încercare recentă de a-i restitui bustul — considerat înainte, fără nici un temel, că-l reprezintă pe Giovanni Antonio da Narni, fiul și moștenitorul lui Gattamelata — lui Donatello și de a pleda pentru o dată în jurul lui 1440 (Janson, *The Sculpture of Donatello*, pp. 141 urm., pl. 232–236) nu apare convingătoare din rațiuni pur stilistice și istorice. Combinația de netezime și ultraparticularizare, evidentă în special în părul „tamponat” și sprîncenele detașabile, m-ar face să atribui lucrarea mai degrabă unui elev al lui Desiderio da Settignano decît lui Donatello ca autor al lui „Atys-Amorino” chiar fără „le camée platonicien”; în privința acestuia din urmă, lucrurile stau astfel. Se presupune în general, și probabil corect, că se bazează pe un original clasic, astăzi pierdut, care e inclus în inventarul lui Lorenzo de' Medici, întocmit în 1492. Nu există însă nici o dovadă în favoarea ipotezei ulterioare (R. Wittkower, „A Symbol of Platonic Love in a Portrait Bust by Donatello”, *Journal of the Warburg Institute*, I, 1938, pp. 260 urm.) după care această camee clasică i-a parvenit lui Lorenzo de la bunicul său, Cosimo. Avem, dimpotrivă, toate motivele să credem că acea camee inclusă în inventarul lui Lorenzo și descrisă ca înfățișînd „una fighura tirata da dua chavagli”, e identică cu „unus cameus magnus (I)”, reprezentînd „duos equos cum curru et juvenem super curru”, care în 1457 era încă în posesia

cardinalului Pietro Barbò, mai târziu papa Paul al II-lea, la Roma (E. Müntz, *Les Arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle*, II, Paris, 1879, p. 225). Se poate presupune că n-a trecut în mâinile Medicilor decât după moartea lui Paul, survenită la 28 iulie 1471, când cea mai mare parte dintre *gemmae et margaritae* ale pontifului au fost vindute — foarte ieftin, în scopul de a-l câștiga bunăvoința — lui Lorenzo Magnificul (Müntz, p. 154); și această dată, inutil s-o mai spunem — aproape cinci ani după moartea lui Donatello — se potrivește foarte bine cu aceea despre care Chastel și cu mine credem a fi aceea a bustului de la Bargello.

După cum se poate deduce din articolele de inventar ca și din reproducerile ulterioare (Wittkower, pl. 34, c), „cameea Barbò-Medici” se deosebea totuși de cea vizibilă la bust în sensul că nu exista nici o disparitate între cei doi cai și că ei erau minai de un *finâr juvenis*, obișnuit, iar nu de unul înaripat. În ambele aceste privințe, sculptorul s-a inspirat poate și din unele sarcofage romane reflectând influența lui Fedru de Platon, dar înfățișând, în locul unui singur vizitiu, vijeliosul car de curse descris în Fedru, 248 (vezi Cumont, *op. cit.*, p. 348, fig. 77; p. 461, fig. 97). Transferind astfel aripile de la cai la vizitiu (Platon însuși vorbește despre „cai înaripați”, dar pe vizitiu îl lasă fără nici un epitet), *tumbarii* romani ca și autorul bustului de la Bargello par a fi identificat — nu fără justificare dintr-un punct de vedere platonice — pe „pilotul sufletului” cu Eros însuși, pe care „muritorii îl numesc «dragoste înaripată», pe când nemuritorii îl numesc «Dătătorul de aripi» (*πτερωτα*, de interpretat ca acuzativ al lui *πτερωτης*) din pricină că face să crească aripi [în sufletul omului]” (Fedru, 252, B,C).

72. Pentru pictura lui Maerten van Heemskerck, actualmente tăiată în două și mutată din Biserica din St. Bavo în Muzeul Frans Hals din Haarlem, vezi, pe lângă D. Klein, *St. Lukas als Maler der Maria*, Berlin, 1933, pp. 56—57, 83—85, excelentul articol al lui R.K.J. Reznicek, „De Reconstructie van «t'Altaer van S. Lucas» van Maerten van Heemskerck”, *Oud Holland*, LXXI, 1956, pp. 233 urm. (care însă se abține în mod intenționat să explice motivul „Europei”). Putem adăuga că Evangheliștii așezați pe simbolurile lor (deși acestea se compoartă cu totul pașnic) nu sînt total necunoscuți artei medievale; vezi D. Tselos, „Unique Portraits of the Evangelists in an English Gospel-Book of the Twelfth Century”, *Art Bulletin*, XXXIV, 1952, pp. 257 urm., îndeosebi pp. 272 urm.
73. Pentru pictura lui Cranach, păstrată în Pennsylvania Museum of Art din Philadelphia, vezi Panofsky, *Studies in Iconology*, pp. 128 urm., fig. 106.
74. Pentru compoziția lui Bandinelli, vezi *ibidem*, pp. 149 urm., fig. 107; Seznec, *op. cit.*, pp. 110 urm., fig. 38. Pentru dezbinarea sufletului la care se face aluzie în distihurile explicative, vezi mai sus, p. 833, nota 56.
75. Ficino, Comentariu la Fedru de Platon (*Opera omnia*, II, p. 1370), citat, tradus și interpretat cu multă înțelegere de Gombrich, „Botticelli's Mythologies”, p. 37.

76. Pentru lucrările lui Titian *Dragostea sacră și profună și Educația lui Cupidon*, vezi Panofsky, *Studies in Iconology*, pp. 150 urm. (pentru prima pictură, cf. R. Freyhan, „The Evolution of the Caritas Figure in the Thirteenth and Fourteenth Centuries”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 1948, pp. 68 urm., în special pp. 85 urm., cu bibliografie suplimentară). Pentru Mormintul lui Iuliu, Capela Medici și desenele dedicate lui Cavalleri de Michelangelo, vezi Panofsky, *ibidem*, pp. 188 urm.; A.E. Popham și J. Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Londra, 1949, pp. 252 urm., 265 (desenele Cavalleri); C. de Tolnay, *Michelangelo, IV (The Tomb of Julius II)*, Princeton, 1954, în special pp. 23 urm., 74 urm.; *idem*, *Michelangelo, III (The Medici Chapel)*, Princeton, 1948, în special pp. 63 urm. (Capela Medici), 111 urm., 199 urm., 221 urm. (desenele Cavalleri). Obiecțiile cu care trebuie întâmpinată interpretarea lui F. Hartt („The Meaning of Michelangelo's Medici Chapel”, *Essays in Honor of Georg Swarzenski*, Chicago, 1951, pp. 145 urm.) vor fi discutate altundeva. Că versiunea lui Rafael a mitului lui Cupidon și al Psychei era menită să celebreze înălțarea și zeificarea supremă a sufletului omenesc (ψυχή) pe lângă istorisirea unei povești frumoase și prezentarea unor nuduri încântătoare, se poate deduce, cred eu, nu numai din excluderea tuturor evenimentelor care nu se petrec în cer, ci și din faptul mai puțin cunoscut că singura scenă care nu se găsește în Apuleius — Cupidon implorându-le pe Grații să o protejeze pe Psyche — este inventată într-un adevărat spirit neoplatonic: Grațiile jucau un rol enorm în filosofia lui Ficino (vezi Panofsky, p. 168 urm., și, îndeosebi, Gombrich, „Botticelli's Mythologies”, p. 32 urm.) și simbolizau, indiferent de modul în care erau definite, o triadă de calități, două dintre ele contrarii reconciliate de un termen median, făcând sufletul capabil de amor divinus și prin aceasta vrednic de zeificare.
77. Pentru bibliografia de pînă în 1944, vezi Gombrich, *ibidem*, pp. 7—13. De adăugat (printre alte contribuții): Sez nec, *op. cit.*, pp. 112 urm.; W.S. Heckscher, „Aphrodite as a Nun”; *idem*, „The Anadyomene in the Mediaeval Tradition (Pelagia — Cleopatra — Aphrodite)”; A. Prelude to Botticelli's „Birth of Venus”, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, VII, 1956, pp. 1 urm.; A.B. Ferruolo, „Botticelli's Mythologies, Ficino's De Amore, Poliziano's Stanze per la Giostra: Their Circle of Love”, *Art Bulletin*, XXXVII, 1955, pp. 17 urm.; P. Francastel, „La Fête mythologique au Quattrocento; Expression littéraire et visualisation plastique”, *Revue d'Esthétique*, V, 1952, pp. 377 urm., îndeosebi pp. 396 urm.; *idem*, „Un Mito poético social del Quattrocento: La Primavera”, *La Torre, Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, V, 1957, pp. 23 urm.
78. A. Warburg, *Sandro Botticelli's „Geburt der Venus” und „Frühling”*, retipărit cu adăugiri în *op. cit.*, I, pp. 5—68, 307—328.
79. Warburg, *ibidem*, pp. 38, 319, fig. 15. Identificarea statuii (denumită înainte Flora sau Toamna) ca Hora Primăverii

este susținută de un relief din Campana aflat la Luvru, reprodus în Reinach, *Répertoire des reliefs grecs et romains*, Paris, 1909--1912, II, p. 262, 1, și W.H. Roscher, *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig, 1884--1924, II, col. 2735 urm.

80. De vreme ce reprezentările clasice și antice târzii, după cite știm, n-o arată pe Venus stînd în picioare pe scolca ei, ci doar stînd, aplecîndu-se, șezînd sau apărînd *en buste* în interiorul ei (vezi Brickoff, *op. cit.*, fig. 1--4; Heckscher, „The Anadyomene”, fig. 2, 6), s-a tras concluzia că Botticelli și-a fundamentat versiunea pe o tradiție medievală reprezentată de o miniatu-ră din Cod. Pal. lat. 1066, fila 233 (reprodusă în Liebeschütz, *Fulgentius Metaphorialis*, fig. 10), mărginîndu-se s-o înlocuiască pe foarte puțin atrăgătoarea zeiță cu o figură modelată după *Venus Medici* (Warburg, *ibidem*, p. 310). Totuși, ținînd seama de descrierea extrem de plastică a lui Poliziano „Da' zefiri lascivi spinta a proda / Gir sopra un nicchio” (*Giostra*, I, 99, retipărită de Warburg, p. 8 și inspirată probabil de „Et faveas concha, Cypria, vecta tua” din Tibul) nu e poate nevoie să presupunem că Botticelli a recurs la un timp medieval pe care însuși Evul Mediu fusese dispus să-l abandoneze în favoarea celeilalte imagini, mai puțin autentice, înfățișînd-o pe zeiță cu o scoică (sau cu alt obiect substituit acesteia din eroare) în mîină, iar nu așezată pe ea (vezi mai sus, p. 287, nota 95; fig. 56--58). S-ar putea ca pictorul să fi ajuns la soluția lui pur și simplu folosind *Venus Medici* pentru a vizualiza descrierea lui Poliziano.
81. Ovidiu, *Metamorfoze*, II, 27 (referitor la *Ver novum*). Warburg, *ibidem*, p. 17, presupune în mod convingător că această *cinctum corona*, combinată cu „pictis incinctae vestibus Horae” din *Fasti*, V, 217, s-ar putea să fi sugerat briul — și, am putea adăuga, salba — de flori care caracterizează personificarea Primăverii atît în *Nașterea Venerei* cît și în „*Primavera*”.
82. Lucrețiu, *De rerum natura*, I, 1--20. Tetrastihul atribuit lui Euphorbius (încă citat în *Iconologia* lui Ripa, la articolul „Stagioni” și pomenit de Cartari, *op. cit.*, p. 52) se găsește în *Anthologia Latina*, 570 (A. Riese, ed., II, 1, Leipzig, 1906, p. 77).
83. Nu numai Venus nou-născută, dar și, de exemplu, Mercur nou-născut este îmbrăcat de Hore; vezi, de ex., Philostratus, *Imagines*, I, 26.
84. Poliziano, *Giostra*, I, 68--72; *Rusticus*, 210 urm., ambele reeditate, împreună cu pasajul din Horațiu (*Carmina*, I, 4, 5--7), în Warburg, *op. cit.*, p. 42. Pentru pasajul din Lucrețiu și începutul lui corect („It Ver et Veneris [nu Veris] praenuntius ante / Pennatus graditur”), cf. *ibidem*, pp. 41, 321; „solul înaripat” al Venerei este, desigur, Cupidon. „Lieta Primavera”, blondă și cu plete ondulate, e introdusă în mod explicit în *Giostra*, I, 72 (retipărit în Ferruolo, *op. cit.*, p. 19).
85. Poliziano, *Giostra*, I, 40, citat — deși nu în legătură cu motivul săgeții cu limbi de foc, pentru care vezi mai jos, p. 339 urm., nota 89 — de Ferruolo, *ibidem*, p. 18.
86. Cornutus, *De natura deorum*, XVI, ed. C. Lang, Leipzig, 1881, p. 20: Ἡγεμόνα δὲ παραδιδόσκειν αὐτῶν τὸν Ἑρμῆν, ἐμφαίνοντες

ὅτι εὐλογιστως χαρίζεσθαι δεῖ καὶ μὴ εἰχῆν, ἀλλὰ τοῖς ἀξίοις („Hermes este numit drept conducător al lor [al Grațiilor] pentru a arăta că trebuie să acordăm favoruri în chip rațional, iar nu arbitrar, și numai acelor care sînt vrednici de ele“). Această idee — care va fi reabilitată de Gyraldus, *op. cit.*, col. 419, acceptată de Cartari, *op. cit.*, (ediția din 1571, pp. 536 urm.) și stînd la baza falmoasei picturi a lui Tintoretto din Palatul Dogilor (Seznec, *op. cit.*, pp. 303 urm., fig. 108) — pare a nu-i fi venit lui Seneca: acesta, în *De beneficiis*, I, 3, 2—7 (citată de Warburg, pp. 28, 40) sugerează că Mercur a fost alăturat Grațiilor „nu atît pentru că rațiunea sau elocința (*ratio vel oratio*) atrag favoruri, cît pentru că pictorului i-a plăcut în acest chip“ („quia pictori ita visum est“). Totuși descrierea lui Seneca s-ar putea să fi avut o anumită influență asupra *Primăverii* lui Botticelli. În timp ce aproape toate redările anterioare ale celor Trei Grații, inclusiv ilustrațiile de carte medievale (de ex., fig. noastre 56—58), le înfățișează complet goale (fapt accentuat și explicat de mitografii de la Servius și Fulgentius pînă la *Ovide moralisé* și *Libellus de imaginibus deorum*), aspectul lor din pictura lui Botticelli se potrivește cu amplificarea la care supune Seneca horatianul „*solutis Gratiae zonis*“ (*Carmina*, I, 30, 5): „*solutis itaque tunicis utantur, perlucidis autem*“, „sînt îmbrăcate în tunici largi dar străvezii“.

87. Pausanias, *Greciae descriptio*, I, 22, 8 (citată de Cartari, *op. cit.*, p. 561), descrie un relief de Socrate, fiul lui Sophroniscus, care putea fi văzut la intrarea Acropolei din Atena. Pentru un exemplu de acest fel, care a fost într-adevăr găsit pe Acropole, vezi *Bulletin de Correspondance Hellénique*, XIII, 1889, pl. XIV, în dreptul paginii 467.
88. S-a discutat mult despre ceea ce face Mercur cu caduceul său ridicat; dar nici una dintre obiecțiile împotriva interpretării admise aici nu pare convingătoare, mai puțin decît toate fiind afirmația lui Gombrich că Mercur, asemeni personificării Adevărului din *Calomnia* lui Apelles de Botticelli, „arată“ spre cer („Botticelli's Mythologies“, p. 28, pl. 11, a, b): adevărul, dacă pot spune așa, este că Mercur nu arată, pe cînd Adevărul da. Pe de altă parte, nu există nici un izvor literar pentru motivul reprezentat în pictura lui Botticelli. Un pasaj din *Eneida* lui Virgiliu, IV, 242 urm. (menționat de H.P. Horne, p. 53, și Warburg, *op. cit.*, I, p. 320) îl descrie numai în rolul său tradițional de zeu al vînturilor (vezi Roscher, *Hermes der Windgott*, Leipzig, 1878), dar nu ca pe un împrăștiator de nori: „*Turbida nubila tranat*“ înseamnă că „se strecoară printre ei“, nu că „împrăștie“ norii întunecați.
89. Cu tot respectul cuvenit unui autor a cărui perspicacitate ne-a îndatorat cu atîtea perspective asupra implicațiilor filosofice ale artei renascentiste în genere și asupra mitologiilor lui Botticelli în special, nu-mi pot da seama cum e cu putință să minimalizezi influența *Gîostrei* lui Poliziano, derivînd în schimb principalele motive ale *Primăverii* din descrierea unui soi de pantomimă muzicală, reprezentînd „*Judecata* lui Paris“, din *Măgarul de aur* al lui Apuleius, X, 30—32 (Gombrich,

„Botticelli's Mythologies", pp. 22–32). În compoziția lui Botticelli nu există muzică, astfel încât „gesturile delicate” ale Venerii sale, oricum le-am interpreta, nu putem spune că „răspund sunetului suav al flautelor”. Mercur, o prezență frapantă în pictură, iese plin de grație din scenă la Apuleius de îndată ce-l dă mărul lui Paris, practic înaintea apariției Iunonei, prima dintre zeițele ce au intrat în scenă; și chiar presupunând că zăbovea din motive cel mai bine cunoscute lui însuși, Cupidon nu l-ar fi putut alege drept țintă (pentru această idee, vezi pp. 224). Pe când Venus a lui Apuleius este „înconjurată de cea mai veselă mulțime de Cupidoni” care „cu torțe aprinse luminează drumul stăpinei lor ca pentru o nuntă”, Botticelli ne arată un singur Cupidon, săgeata acestuia purtând limbi de foc, ceea ce se poate explica, după cum am relevat, prin *oro focoso* al lui Poliziano; chiar dacă Botticelli ar fi realizat un fel de fuziune între săgeată și torță, tot n-ar fi avut nevoie de Apuleius pentru a afla că torța este pentru Cupidon o armă nu mai puțin legitimă decât săgeata (vezi mai sus, pp. 110 urm., fig. 64–67, 75, ca și o mică colecție de exemple în Panofsky, *Studies in Iconology*, pp. 96, 98). În sfârșit, pe când Venus a lui Botticelli e îmbrăcată cu o decentă aproape ostentativă, Venus din pantomima lui Apuleius se expune mai îndrăzneț chiar decât apare în traducerea foarte manierată pe care o adoptă Gombrich. *Tenue pallium bombycinum* nu este un „veșmînt subțire acoperind-o pe fermecătoarea fată”, ci o fustă sau o eșarfă scurtă de mătase (menționată ulterior ca *lacinia*, „clapă” sau „pulpană”) care „umbrește” (*inumbrabat*) numai „minunata rușine” (*spectabilem pubem*) și, când e dată la o parte de o „boare indiscretă”, dezvăluie încă și mai mult. Chiar dacă o emendație (nedocumentată) a textului ar fi sugerat transferarea acestei descrieri la altă figură decât Venus însăși, nu s-ar potrivi cu rochia transparentă, dar lungă pînă la glezne a Florei lui Botticelli. Singura similitudine pe care o putem admite între textul lui Apuleius și pictura lui Botticelli este o dispunere simetrică prin care Venus apare între Grații, de o parte (*hinc*) și Anotimpuri, de cealaltă (*inde*); dar această analogie, nu foarte convingătoare în sine, e încă mai mult atenuată de faptul că pictura înfățișează un număr de Anotimpuri reduse la unul, și anume Primăvara. Și de vreme ce Grațiile sînt însoțitoarele Venerii din vremuri imemorabile (vezi, de ex., fig. noastre 56–58), pe când Primăvara, după cum am relevat, apare ca figură izolată încă în *Giostra*, I, 72, este cel puțin inutil să presupunem familiaritatea lui Botticelli cu un text care ar fi sugerat un aranjament similar cu acela din „Primavera” sau numai după o împărțire la patru, deosebindu-se de el în toate celelalte privințe.

90. Pentru neoplatonismul lui Poliziano, vezi Ferruolo, *op. cit.*, (deși el pare să supraliciteze oarecum împrejurarea aceasta); pentru epicureismul lui Ficino, Gabotto, *op. cit.*
91. Vezi Francastel, „La Fête mythologique”, p. 397.
92. Vezi Gombrich, „Botticelli's Mythologies”, p. 16; scrisoarea e citată parțial mai sus, p. 212.

93. Francastel, „La Fête mythologique“, p. 396, nota 1, o numește „cette Vénus gravide“; dar de vreme ce atâtea femei din arta secolului al XV-lea — de la elegantele „damoiselles“ din *Très Riches Heures*, de la Maria de Guelders despre care se știe că n-a avut copii, și recent căsătorita Jeanne Cenami a lui Jan van Eyck până la *Virtuțile* lui Piero și Antonio Pollaiuolo și la *Minerva* lui Botticelli însuși, arată la fel de suspect, nu cutez a mă pronunța asupra aspectului ginecologic al celestunilor.
94. Vezi Gombrich, „Botticelli's Mythologies“, p. 41, pl. 10, a, b.
95. *Summa Theologiae*, III, qu. XXXV, art. 4, c. Afirmațiile în același sens abundă în literatura teologică.
96. Vezi Warburg, *op. cit.*, I, p. 310 (cu bibliografie suplimentară); Heckscher, „The Anadyomene“, *passim*, îndeosebi pp. 3, 7.
97. Vezi Gombrich, „Botticelli's Mythologies“, pp. 54 urm., pl. 15, a, b.
98. Cele două articole ale lui Francastel, bunăoară, se ocupă de „Primavera“, dar nu și de *Nașterea Venerei*, pe când cele ale lui Heckscher se ocupă de *Nașterea Venerei*, nu însă și de „Primavera“. Gombrich și Ferruolo, pe de altă parte, tratează — cu totul îndreptățit dintr-un punct de vedere mai general — toate picturile mitologice ale lui Botticelli ca pe un singur grup coerent.
99. Fapt demonstrat strălucit de Gombrich, *ibidem*, p. 49.
100. În timp ce scriitorii anteriori considerau ca pe un fapt indiscutabil că *Minerva* și *Centaurul* a fost comandat de Lorenzo Magnificul, Gombrich, *ibidem*, pp. 50 urm., relevă pe bună dreptate că însemnul heraldic pe care se baza această ipoteză era purtat și de alți membri ai familiei; dar propria-i opinie că pictura provine din „palatul de la oraș al lui Lorenzo di Pierfrancesco“ este evident conjecturală.
101. Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (1463—1503), bine cunoscut istoricilor de artă ca un patron timpuriu și entuziast al lui Michelangelo, era nepotul lui Lorenzo di Giovanni de' Medici, un frate natural al bunicului lui Lorenzo Magnificul, Cosimo. El a fost identificat ca destinatarul *Primăverii* de către Horne, *op. cit.*, pp. 50 urm., în timp ce meritul de a fi pus în legătură pictura această cu scrisoarea lui Ficino îi aparține lui Gombrich.
102. A ne referi la „Primavera“ și la *Nașterea Venerei* ca pandante (F. Hartt, *Botticelli*, New York, 1953, p. 12) este, în stadiul actual al cunoștințelor noastre, prea mult. „Primavera“, executată probabil pe la 1478, e pictată pe lemn și măsoară 2,05 m × 3,16 m (suprafață expusă 2,03 × 3,14 m). *Nașterea Venerei*, terminată probabil cu câțiva ani mai târziu (după unii experți pe la 1480, după alții abia pe la 1485) e pictată pe pânză și suprafața expusă e de numai 1,70 m × 2,72 m. Aflu însă de la dr. Ugo Procacci, căruia îi sînt foarte îndatorat pentru amabilitatea sa, că acest format era inițial ceva mai mare decît în prezent. Pe trei laturi se pot determina „marginile reale“ ale suprafeței pictate: la partea superioară ea depășește suprafața expusă actualmente cu 4 cm (din care însă numai 1 cm pare a fi fost vizibil); în partea inferioară, cu 2 cm (inițial vizibil în întregime); iar în partea stîngă, cu 2,5 cm (vizibil tot în întregime inițial). Pe partea dreaptă însă nu mai puțin de 5 cm

sînt ascunși în spatele ramei actuale, iar aceștia nu sînt limitați de o „margine reală”: pînza a fost tăiată aici peste pictură. Și în ipoteza că figura Venerii, în prezent ușor excentrică, alcătuită inițial centrul compoziției, am putea presupune că lățimea originară a suprafeței pictate ajungea la c. 2,90—2,95 m. Totuși nici această diferență în dimensiuni și format (impusă probabil de arhitectură), nici diferența de suport nu pot exclude ele singure posibilitatea unei relații inițiale de picturi pendante: s-ar putea ca *Nașterea Venerii* să fi fost pictată pe pînză în loc de lemn fie pentru a cîștiga timp — mai ales dacă a fost executată pe la 1480, cînd Botticelli era pe punctul de a pleca la Roma, unde a fost activ în decursul următorilor doi ani — fie pur și simplu pentru că avea să fie plasată deasupra unui cămin, unde lemnul s-ar fi fisurat.

103. Vasari, *op. cit.*, p. 312: „A Castello, villa del Duca Cosimo, sono due quadri figurati, l'uno Venere che nasce e quelle aure e venti che la fanno venire in terra con gli amori, e così un'altra Venere che le Grazie la fioriscono, dinotando la Primavera” [trad. românească, Meridiane, 1962, vol. I, p. 552 — *n. trad.*].
104. Pentru cele două *Venere* ale lui Praxitele, *Felicită Eterna* și *Felicită Breve* ale lui Ripa (ca și personificările respective) și doi *Veneri* ale lui Mantegna, vezi Panofsky, *Studies in Iconology*, pp. 150—160. Pentru *Porțile lui Comus* (executate în mare parte de Lorenzo Costa), vezi Wind, *Bellini's Feast of the Gods*, p. 47, fig. 59; pentru *Dragostea sacră* și *Dragostea profană* de Tițian, trimiterele de mai sus, p. 337, nota 76.
105. Vezi mai sus, pp. 210 urm.
106. Pentru expresia *duplex Venus*, vezi, de ex., Ficino, *Comentariu la Banchetul II*, 7, (*Opera omnia*, II, p. 1326), *locus classicus* pentru doctrina rezumată aici; pentru expresia *duae Veneres* și *geminæ Veneres*, Ficino, *Comentariu la Eneadele lui Plotin*, III, 5 (*ibidem*, pp. 1713 urm.).
107. Ficino, *Comentariu la Banchetul*, VI, 4 (*ibidem*, II, p. 1344).
108. Lucian, *Pro Imaginibus*, XXIII (W. Dindorf, ed., p. 420).
109. Dimpotrivă, identificarea contrapărții ei cu *Venus coelestis* conferă un spor de semnificație nu numai recurenței (vezi Ferruolo, *op. cit.*, p. 21; Heckscher, „The Anadyomene”, p. 6), ci și modificării *Venerii Pudice* a lui Botticelli în lucrarea sa *Calomnierea lui Apelles* (fig. 149). Ca și *Venus coelestis*, adevărul vine din cer; el ține însă, după Ficino, de *transcendentia*, constînd din „congruența lucrurilor naturale cu rationes ale Intellectului divin” (vezi Kristeller, *The Philosophy of Marsilio Ficino*, pp. 52 urm.). Adevărul lui Botticelli concordă, așadar, cu *Venera* sa în gestul mîinii stîngi, care exprimă predicătele *vergognosa e pudica*, aparținînd inițial Căinței, dar transferate de către Alberti Adevărului, deosebindu-se totodată de *Venus* prin faptul că ea arată în sus cu mîna dreaptă.
110. Vezi mai sus, p. 208. Faptul că Mercur din „Primavera” joacă rolul Rațiunii a fost recunoscut de Ferruolo, *ibidem*, pp. 20 urm. (cu numeroase referiri, care, destul de ciudat, nu cuprind scrisoarea lui Ficino *Prospera in fato*); rolul său specific în contextul picturii e însă interpretat într-o manieră oarecum diferită.

111. Cel care cred că există o similitudine între trăsăturile lui Mercur din Botticelli și acelea ale lui Giuliano de' Medici ar putea fi tentați să-i explice comportarea distantă prin faptul că *Giostra* lui Poliziano îl descrie pe Giuliano ca pe un fel de nou Hipolit, devotat în întregime vânătorii și altor îndeletniciri fizice, dar cu totul potrivnic femellor (vezi Francastel, „La Fête mythologique”, p. 401). Nu există însă nici o dovadă pentru acest fel de referire picturală *ad hominem* la o dată atât de timpurie în Italia. În plus, Mercur al lui Botticelli nu prezintă decât o asemănare superficială cu Giuliano de' Medici; fața lui e aproape identică cu aceea a Sfântului Sebastian din panoul doar cu puțin anterior (1474) de la Berlin, încît se poate presupune că pictorul a folosit același model pentru ambele figuri.
112. Burckhardt, op. cit., pp. 279, 391.
113. Tietze-Conrat, *Mantegna*, pp. 21 urm., 183 urm., pl. 108—117. Deși *Triumful lui Cezar* (încă neterminat în 1492) e executat în culori naturale, în timp ce *Triumful lui Scipio* de la National Gallery din Londra (Tietze, pp. 27, 184 urm., pl. 147, databil 1504) este o monocromie simulînd în mod deliberat un basorelieu, nu pot crede că spiritul celui dintîi este mult mai puțin „arheologic” decât al acestuia din urmă.
114. Vezi, în special, F. Antal, „Studien zur Gotik im Quattrocento”, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XLVI, 1925, pp. 6 urm.; G. Weise, „Die spätgotische Stilströmung in der Kunst der italienischen Renaissance”, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XIV, 1952, pp. 99 urm.; *idem*, „Spätgotisches Schreiten und andere Motive spätgotischer Ausdrucks- und Bewegungsstilisierung”, *Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XIV, 1949, pp. 163 urm. De notat că vederile lui Antal au fost anticipate, măcar într-o anumită măsură, de R. Hamann, *Die Frührenaissance der italienischen Malerei*, Jena, 1909, care nu numai că a creat termenul de *Neugotik*, ci și a identificat acest stil „neogotic” cu întreaga Renaștere timpurie, în asemenea măsură încît i-a omis în cartea sa pe toți pictorii quattrocentiști activi înaintea apariției lui sau neafecțați în mod apreciabil de el. Maeștri ca Masaccio, Castagno, Uccello și Piero della Francesca nu țin, în opinia lui Hamann, de *Frührenaissance*, ci de ceea ce îi plăcea să numească *Vorrenaissance*. Ca antidot, am putea recomanda un articol recent de H. Kauffmann, „Italienische Frührenaissance”, *Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Jahresfeier 1956*, Köln și Opladen, 1956, pp. 3 urm.
115. Putem totuși să ne consolăm cu faptul că nici chimia însăși n-ar fi posibilă dacă ar fi dominată de statistică. În natură, cantitatea de, să zicem, „carbon pur” este extrem de mică în comparație cu cantitatea de amestecuri, spre a nu mai vorbi de compuși. Și totuși, existența și caracterul analizabil al amestecurilor și compușilor presupune existența și identificabilitatea elementelor „pure”.
116. Derivarea acestei Muze din *Ariadne* a fost adeseori relevată; nu-mi amintesc însă vreo referire la faptul că partea superioară a corpului ei, în special poziția brațului ei stîng și a umerilor, revelează influența lui Adam de Michelangelo —

- influență care, incidental, nu este încă identificabilă în versiunea preliminară a *Parnasului* așa cum ne-a fost ea transmisă prin gravura lui Marcantonio, B. 247 (fig. noastră 152).
117. Vezi E. Winternitz, „Archeologia musicale del rinascimento nel Parnaso di Raffaello”, *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XXVII, 1952–1954, pp. 359 urm.; *idem*, „Instruments de musique étranges chez Filippino Lippi, Piero di Cosimo et Lorenzo Costa”, *Les Fêtes de la Renaissance*, I, Paris, 1956, pp. 379 urm.
 118. Vezi A. Scharf, *Filippino Lippi*, Viena, 1935, p. 111, fig. 109; K.B. Nellson, *Filippino Lippi*, Cambridge (Mass.), 1938, fig. 88; Hamann, *Die Frührenaissance der italienischen Malerei*, fig. 53.
 119. D-ra Nellson, *ibidem*, pp. 176 urm., sugerează, după părerea mea, într-un mod neconvingător, o legătură cu *Leda* lui Leonardo; pe când Scharf, *ibidem*, merge atât de departe, încât afirmă că „chiar când Filippino Lippi tratează subiecte alegorice și mitologice, nu se pot demonstra împrumuturi din arta Antichității”. *Cupidon* instrunindu-și arcul de Lisip a fost cunoscut Renașterii prin mai multe copii încă existente, iar popularitatea și adaptabilitatea lui sînt ilustrate de gravura L. 456 a lui Dürer, de pe la 1495 (reflectînd un prototip italian), care înfățișează figura lisiplană transformată într-un Apolo (vezi Panofsky, *Albrecht Dürer*, II, p. 93, nr. 909, fig. 57).
 120. Winternitz, „Instruments de musique étranges”, p. 391.
 121. Lucian, *Dialogi Marini*, I, 4 (W. Dindorf, ed., p. 73).
 122. Pentru această temă (cf. mai sus, p. 291, nota 103), vezi, de ex., F.W. Sternfeld, „The Dramatic and Allegorical Function of Music in Shakespeare's Tragedies”, *Annales Musicologiques*, III, 1955, pp. 265 urm., în special pp. 272 urm.
 123. Când i-am comunicat d-rului Winternitz această mică observație, domnia sa mi-a răspuns în chip generos aducîndu-mi la cunoștință că un tratat de muzică din secolul al XVI-lea îi atribuie lui Filippino, „quello eccellente pittore”, meritul de a fi pictat chiar și *plectron*-ul în forma lui clasică autentică. Instrumentele fantastice din fresca sa partheneeană din S.M. Novella (Scharf, *op. cit.*, fig. 119; reproducere mai bună în Hamann, *Die Frührenaissance der italienischen Malerei*, fig. 52), ar reprezenta de asemenea un efort bine intenționat de reconstituire arheologică.
 124. Winternitz, „Archeologia Musicale”, p. 373.
 125. Winternitz, *ibidem*, pp. 375 urm., fig. 10–28.
 126. Winternitz, *ibidem*, pp. 384 urm.
 127. Gombrich, „Botticelli's Mythologies”, p. 30, nota 1, relevă în mod corect că acest motiv, apărînd în *Venus „Franciabigio”* din Galleria Borghese, nu poate fi explicat prin nici o sursă clasică — cu excepția, reamintim, a lecțiunii corupte a unui pasaj din Fulgentius menționat mai sus, p. 287, nota 95.
 128. Pentru carnetele de schițe „arheologice” din secolul al XV-lea și deoseblirea semnificativă dintre ele și documentele comparabile produse în secolul al XVI-lea și al XVII-lea, vezi recenta și edificatoarea panoramă în P. Pray Bober, *Drawings after the Antique by Amico Aspertini; Sketchbooks in the British*

Museum (Studies of the Warburg Institute, XXI), Londra, 1957, îndeosebi pp. 17 urm., 96 urm. Pentru „împrumuturile” reale din arta Antichității în arta din *Quattrocento* și *Cinquecento*, cititorul e trimis la bibliografia din Ladendorf, *op. cit.* Domeniul este prea vast pentru a se preta la o tratare exhaustivă; cartea foarte utilă a lui A. von Sallis, *Antike und Renaissance; Ueber Nachleben und Weiterwirken der alten in der neueren Kunst*, Erlenbach-Zürich, 1947, este în realitate doar o culegere de monografii.

129. Una din aceste excepții posibile e imitația liberă a lui Jan van Eyck după pietre tombale romane provinciale în portretul său de la Londra (probabil al lui Gilles Binchols); cf. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, pp. 196 urm. (și notele). Alta e o transformare de către Rogier van der Weyden a unei „Coborâri de pe cruce” într-o „Ducere a trupului” (desen după Rogier la Luvru, reprodus, de ex., în Panofsky, *ibidem*, fig. 392) sub influența unui sarcofag roman; această influență — care nu pare improbabilă ținând seama de faptul că subiectul compoziției lui Rogier nu avea antecedente în tradiția nordică din vremea sa — a fost presupusă de S. Sulzberger, „Relations artistiques italo-flamandes autour d'une oeuvre perdue de Roger van der Weyden”, *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, XXVI, 1950—1951, pp. 251 urm.
130. Vezi mai sus, pp. 118 urm.
131. Vezi în special sursele citate mai sus, pp. 98 urm.; cf. Sez nec, *op. cit.*, *passim*, îndeosebi pp. 91 urm., 174 urm.
132. Pasajul menționat din Erasmus se găsește în *Elogiul nebuniei*, capitolul XXXI. Pentru genealogiile mitologice ale diferitelor dinastii, vezi Sez nec, *ibidem*, pp. 25 urm.
133. Vezi mai sus, p. 255, nota 116.
134. Pentru copii din secolul al XV-lea după zeii planetari din *Cronograful de la 354* (utilizate aici pentru ilustrarea textelor astrologice), vezi manuscrisele strîns înrudite de la Roma, Biblioteca Vaticanului, Cod. Pal. lat. 1370, și Darmstadt, Biblioteca de Stat, MS. 266 (cf. Panofsky și Saxl, „Classical Mythology in Mediaeval Art”, pp. 247 urm., fig. 33a; Stern, *op. cit.*, pp. 21 urm., pl. XIX [imaginile de jos], XX). Pentru o copie din secolul al XV-lea după *De universo* de Hrabanus Maurus (Roma, Biblioteca Vaticanului, Cod. Pal. lat. 291), vezi Panofsky și Saxl, *ibidem*, p. 258, fig. 41.
135. Pentru o analiză mai amănunțită a acestui fenomen, vezi Panofsky, „Dürers Stellung zur Antike”.
136. Textul scrisorii lui Dondi (Veneția, Biblioteca di San Marco, MS. lat. cl. XIV, 223, fila 58v.) este retipărit în Prince d'Essling și E. Müntz, *Pétrarque; Ses études d'art, son influence sur les artistes...*, Paris, 1902, p. 45, notele 2,3 (cu referire la un alt membru al cercului lui Petrarca, Lombardo della Seta, falimos prin interesul său pentru statuara clasică și prin colecția sa din acest domeniu). Pentru Dondi ca și pentru della Seta, cf. Schlosser, „Ueber einige Antiken Ghibertis”, în special p. 157; și, mai de curînd, Mommsen, *Petrarch's Testament*, pp. 27, 33. Pasajele traduse în text sună după cum urmează: „Hec profecto sunt magnorum argumento [se va citi argumenta] virorum. Talibus similia ob similes causas hoc nostro evo

non sunt et quare putas nisi quia desunt tam hi qui illa agant quibus talia premia debeantur, quam hi qui sic agentibus, si forent, faverent quo talia largirentur". Și: „De artificibus ingeniorum veterum quamquam pauca supersint, si que tamen manent allicubi, ab his qui ea in re sentiunt cupide querentur et videntur magnique penduntur. Et si illis hodierna contuleris, non latebit auctores eorum fuisse ex natura ingenio potiores et Artis magisterio doctiores. Edificia dico vetera et statuas sculpturasque cum aliis nodi huius quorum quedam cum diligenter observant huius temporis artifices obstupescunt. Novi ego marmorarium quemdam famosum illius facultatis artificem inter eos quos tum haberet Italia, presertim in artificio figurarum; hunc pluries audivi statuas atque sculpturas quas Rome prospexerat tanta cum admiratione atque veneratione narantem, ut id referens poni quodammodo extra se ex rei miraculo videretur. Aiebant enim se quinque cum sociis transeuntem inde ubi aliquae huiusmodi cernerentur ymagines, intuendo fuisse detentum stupore artificii et societatis oblitum substitisse tam diu donec comites per quingentos passus et amplius preterirent; et cum multa de illarum figurarum bonitate narraret et auctores laudaret ultraque modum comendaret ingenia, ad extremum hoc solebat addicere, ut verbo utar suo, nisi illis ymaginibus spiritus vite deesset, meliores illas esse quam vivas, ac si diceret a tantorum artificium ingenii non modo imitatum fuisse naturam verum etiam superatam". De vreme ce cuvîntul *sculptura* e consecvent folosit în opoziție cu *statua*, l-am redat ca „relief". Interpretarea dată de Krautheimer scriorii lui Dondi (*Lorenzo Ghiberti*, pp. 295 urm.), accesibilă mie numai după definitivarea propriului meu text, pune poate un prea mare accent pe deosebirea dintre artiști și cunoscători, pe de o parte, și umaniști pe de alta. Dacă e adevărat că reacția lui Dondi la valorile „estetice" ale artei clasice era mai puțin directă și puternică decît cea a prietenilor săi artiști, el nu merită să fie numit „obtuz". A simpatizat cu ei măcar atîta cît să le accepte credința în superioritatea artei antice ca și în cea a anticei *virtutis*; și cînd vorbește despre aceasta din urmă ca despre o îmbinare de „dreptate, tărie sufletească, cumpătare și prudență", trebuie să ne reamintim că acest „quadrivium de virtutibus medievale" fusese stabilit de Platon (vezi, de ex., *Statul*, 427—428) și a fost acceptat de-a lungul întregii ere clasice. În ceea ce privește atitudinea lui Dondi față de monumentele clasice, se poate spune că el ocupă o poziție intermediară între prietenii săi artiști și un om ca Niccolo da Martoni, un notar din Capua, care a vizitat Atena în 1395 (*J.M. Paton, Chapters on Mediaeval and Renaissance Visitors to Greek Lands*, Princeton, N.J., 1951, pp. 30 urm.). Acesta abordează monumentele Atenei în aproape exact același spirit în care *Mirabilia Urbis Romae* abordează antichitățile Romei; relatează și dă crezare celor mai incredibile povești și admiră Partenonul doar fiindcă o clădire atît de mare fusese înălțată în virful unei coline: „Impossibile videtur menti hominis quomodo ipsa tam magna hedificia construi potuerunt".

137. Vezi mai sus, pp. 91 urm.

- ABRAHAMS, P., *Les Oeuvres poétiques de Baudri de Bourgueil*, Paris, 1926.
- ACKERMAN, J.S., „Ars Sine Scientia Nihil Est; Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan“, *Art Bulletin*, XXXI, 1949, pp. 84 urm.
- ADHÉMAR, J., *Influences antiques dans l'art du moyen âge français; Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration* (Studies of the Warburg Institute, VII), Londra, 1939.
- ALBERTI, LEON BATTISTA, vezi Janitschek, Mallet, Spencer.
- ALTROCCHI, R., „The Calumny of Apelles in the Literature of the Quattrocento“, *Publications of the Modern Language Association of America*, XXXVI, 1921, pp. 454 urm.
- AMELLI, A.M., *Miniature sacre e profane dell'anno 1023 illustranti l'Enciclopedia medioevale di Rabano Mauro*, Monte Cassino, 1896.
- AMELUNG, W., *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, Berlin, 1903.
- AMIRA, K. von, *Die Dresdner Bilderhandschrift des Sachsenspiegels*, Leipzig, 1902.
- ANONIMO FIORENTINO, vezi Fanfani.
- ANTAL, F., „Studen zur Gotik im Quattrocento“, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XLVI, 1925, pp. 6 urm.
- ASHMOLE, B., „Cyriac of Ancona and the Temple of Cyzicus“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIX, 1956, pp. 179 urm.
- ATWOOD, E.B., și WHITAKER, V.K., eds., *Excidium Troiae*, Cambridge, (Mass.), 1944.
- AUBERT, M., *L'Art français à l'époque romane: architecture et sculpture*, Paris, 1929—1950.
- AUERBACH, E., „Lateinische Prosa des 9. und 10. Jahrhunderts (Sermo humilis, II)“, *Romanische Forschungen*, LXVI, 1955, pp. 1 urm.

- BACCI, P., *Dipinti inediti e sconosciuti di Pietro Lorenzetti...* in Siena e nel contado, Siena, 1939.
- *La Ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano del Duomo di Pisa*, Milano, 1926.
- BAEYENS, H., *Begrip en probleem van de Renaissance; Bijdrage tot de geschiedenis van hun ontstaan en tot hun kunsthistorische omschrijving*, Louvain, 1952.
- BAINTON, R.H., „Michael Servetus and the Pulmonary Transit“, *Bulletin of the History of Medicine*, XXV, 1951, pp. 1 urm.
- *Vezi de asemenea Renaissance*.
- BAKER, H., *Introduction to Tragedy*, Baton Rouge (La.), 1939.
- BARON, H., *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton, 1955.
- *Review of Baeyens, Begrip en Probleem van de Renaissance*, in *Historische Zeitschrift*, CLXXXII, 1956, pp. 115 urm.
- BAUDRY DE BOURGUEIL, *vezi Abrahams*.
- BAYAT, A., *La Légende de Troie à la cour de Bourgogne*, Bruges, 1908.
- BAYET, J., „Le Symbolisme du cerf et du Centaure à la Porte Rouge de Notre-Dame de Paris“, *Revue Archéologique*, XLIV, 1954, pp. 21 urm.
- BEENKEN, H., „Die Mittelstellung der mittelalterlichen Kunst zwischen Antike und Renaissance“, *Mediaeval Studies in Memory of A. Kingley Porter*, Cambridge (Mass.), I, pp. 47 urm.
- *Romanische Skulptur in Deutschland*, Leipzig, 1924.
- BEER, E.S. DE, „Gothic: Origin and Diffusion of the Term; The Idea of Style in Architecture“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 1948, pp. 143 urm.
- BEESON, C.H., *Lupus of Ferrières as Scribe and Text Critic; A Study of His Autograph Copy of Cicero's „De oratore“*, Cambridge (Mass.), 1930.
- BEGEMANN, E. HAVERKAMP, „Een Noord-Nederlandse Primitief“, *Bulletin Museum Boymans*, Rotterdam, II, 1951, pp. 51 urm.
- BENEVENUTUS DE RAMBALDIS (Benvenuto da Imola), *vezi Lacaita*.
- BENKARD, E., *Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue*, München, 1917.
- BERNARDUS MORLANENSIS, *vezi Hoskier*.
- BERNHEIMER, R., *Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive*, München, 1931.
- BERTAUX, E., *L'Art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904.
- BERTONI, G., *Atlante storico-artistico del Duomo di Modena*, Modena, 1921.
- BESELER, H., „Die Frage einer ottonischen Antikenübernahme“, *Schülerfestschrift Hans Jantzen*, Kunsthistorisches Institut München (eseuri in manuscris), 1951.
- BEZOLD, F. VON, *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*, Bonn, 1922.
- BIALOSTOCKI, J., *Albrecht Dürer, Jako pisarz i teoretyk sztuki*, Wrocław, 1956.
- BIANCHI-BANDINELLI, R., „Osservazioni storico-artistiche a un passo del Sofista Platónico“, *Studi in onore di Ugo Enrico Paoli*, Firenze, 1956, pp. 82 urm.

- BIGNONE, E., „Per la Fortuna di Lucrezio e dell'Epicureismo nel medio evo“, *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, XLI, 1913, pp. 231 urm.
- BILLI, ANTONIO, vezi Frey.
- BIRCHLER, L., PELICHET, E. și SCHMID, A., eds., *Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern (Art du Haut Moyen Age dans la Région Alpine; Arte dell' alto Medio Evo nella regione Alpina)*, Akten zum III. Internationalen Kongress für Frühmittelalter forschung, Olten și Lausanne, 1954. Vezi și Krauthelmer.
- BISCHOFF, B., „Die Ueberlieferung des Theophilus-Rugerus nach den Ältesten Handschriften“, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, seria a 3-a, III/IV, 1952/53, pp. 1 urm.
- BLANCKENHAGEN, P.H. VON, „Narration in Hellenistic and Roman Art“, *American Journal of Archaeology*, LXI, 1957, pp. 78 urm.
- BLOOMFIELD, M., *The Seven Deadly Sins; An Introduction to the History of a Religious Concept with Special Reference to Mediaeval English Literature*, Michigan State College Press, 1952.
- BLUM, I., *Andrea Mantegna und die Antike*, Strasbourg, 1936.
- BOAS, G., *The Hieroglyphs of Horapollon*, New York, 1950.
- „Historical Periods“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XI, 1953, pp. 248 urm.
- BOBER, P. PRAY, *Drawings after the Antique by Amico Aspertini; Sketchbooks in the British Museum (Studies of the Warburg Institute, XXI)*, Londra, 1957.
- BOCCACCIO, vezi Corazzini, Romano.
- BOCK, E., „Binokularperspektive als Grundlage einer neuen Bilderscheinnung“, *Alte und neue Kunst, Wiener kunsthwissenschaftliche Blätter*, II, 1953, pp. 101 urm.
- „Perspektive Bilder als Wiedergaben binokularer Gesichtsvorstellungen“, *Alte und neue Kunst, Wiener kunsthwissenschaftliche Blätter*, III, 1954, pp. 81 urm.
- BODE, G.H., *Scriptores rerum mythicarum latini tres...*, Celle, 1834.
- BOECKLER, A., *Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit (Tabulae in usum scholarum, J. Lietzmann, ed.)*, Berlin și Leipzig, 1930.
- *Das goldene Evangelienbuch Heinrichs III*, Berlin, 1933.
- Vezi și Degerling.
- BOER, C. DE, „Ovide moralisé en prose“, *Verhandelingen der K. Nederlandse Akademie van Wetenschappen, afd. Letterkunde, Serie nouă, LXI*, 1954.
- (In colaborare cu J.T.M. van't Sant) „Ovide moralisé“, *Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, afd. Letterkunde, Serie nouă, XV (1915), XXI (1920), XXX (1931), XXXVI/XXXVII (1936), XLIII (1938)*.
- BOINET, A., *La Miniature Carolingienne*, Paris, 1913.
- BOON, K.G., „Erwin Panofsky's Early Netherlandish Painting en de sindsdien verschenen litteratur over dit onderwerp“, *Oud-Holland*, LXXII, 1957, pp. 69 urm.
- BOULENGER, J., „Le vrai Siècle de la Renaissance“, *Humanisme et Renaissance*, I, 1934, pp. 9 urm.

- BOUTÉMY, A., „Le Poème «Pergama flere volo» et ses imitations du XII^e siècle", *Latomus*, V, 1946, pp. 233 urm.
- BRADNER, L., vezi și *Renaissance*.
- BRANDI, C., *Duccio*, Florența, 1951.
- BRENDEL, O., „The Interpretation of the Holkham Venus", *Art Bulletin*, XXVIII, 1946, pp. 65 urm.
- BRICKOFF, M., „Afrodite nella conchiglia", *Bollettino d'Arte*, Seria a 2-a, IX, 1929—1930, pp. 563 urm.
- BRUHNS, L., *Hohenstaufenschlösser*, Königstein im Taunus, 1941.
- BRUNETTI, G., vezi *Sinibaldi*.
- BUCHTHAL, H., *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem (With Liturgical and Palaeographical Chapter by Francis Wormald)*, Oxford, 1957.
- Review of Schoenbeck, „Ein christlicher Sarkophag aus St. Gullhem", *Bibliography of the Survival of the Classics*, Warburg Institute, ed., II, Londra, 1938, p. 204.
- BUNIM, M., SCHILD, vezi *Schild*.
- BURCKHARDT, J., *Die Kultur der Renaissance*, ed. a 10-a, E. Gelger, ed., Leipzig, 1908.
- BURDACH, KONRAD, „Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation", *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Berlin, phil.-hist. Klasse*, 1910, pp. 655 urm.
- BUSCHBECK, E.H., „Ueber eine unbachtete, Wurzel der maniera moderna", *Festschrift für Julius Schollosser zum 60. Geburtstage*, Zürich, Leipzig și Viena, 1927, pp. 88 urm.
- BUSH, D., *The Renaissance and English Humanism*, Toronto, 1939.
- BUSH-BROWN, A., „Giotto: Two Problems in the History of His Style", *Art Bulletin*, XXXIV, 1952; pp. 42 urm.
- CALASSO, E., *Lezioni di storia del diritto italiano; Le fonti del diritto (Sec. V-XV)*, Milano, 1948.
- CASSIRER, E., *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* (Studien der Bibliothek Warburg, X), Leipzig și Berlin, 1927.
- *Die platonische Renaissance in England* (Studien der Bibliothek Warburg, XXIV), Leipzig și Berlin, 1932.
- CASTIGLIONI, A., „Gerolamo Fracastoro e la dottrina del contagium vivum", *Gesnerus*, VIII, 1951, pp. 52 urm.
- CAVATTONI, C., *Tre Carmi latini composti a mezzo il secolo XV in laude di Vittore Pisano*, Verona, 1861.
- CECCHI, E., *Pietro Lorenzetti*, Milano, 1930.
- *The Sienese Painters of the Trecento*, New York și Londra, 1931.
- CENNINI, CENNINO, vezi *Thompson*, V.D.
- CHASTEL, A., „Art et religion dans la Renaissance italienne; „Essai sur la méthode", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, VII, 1945, pp. 7 urm.
- „Le jeune Homme au camée platonicien du Bargello", *Proportioni*, III, 1950, pp. 73 urm.
 - „Marqueterie et perspective au XV^e siècle", *Revue des Arts*, III, 1953, pp. 141 urm.
 - *Marsile Ficcin et l'art*, Geneva și Lille, 1954.
- CHATELAIN, E., „Les palimpsestes latins", *Annuaire de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, Section des Sciences Historiques et Philologiques*, Paris, 1904, pp. 5 urm.

- CHUECA, F., *La Catedral nueva de Salamanca* (Acta Salmaticiensis IV), Salamanca, 1951.
- CLEMEN, P., *Die romanische Monumentalmalerei in den Rhienlanden*, Düsseldorf, 1916.
- COLONNE, GUIDO DELLE, vezi Griffin.
- COLVIN, S., *A Florentine Picture Chronicle, Being a Series of Ninety-Nine Drawings... by Maso Finiguerra... in the British Museum*, Londra, 1898.
- COOLIDGE, J., Review of P. Sanpaolesti, *La cupola di Santa Maria del Fiore: Il Progetto, la Costruzione* (Roma, 1941), *Art Bulletin*, XXXIV, 1952, pp. 165 urm.
- CORAZZINI, F., ed., *Boccaccio, Lettere edite ed inedite*, Florența, 1877.
- Corpus nummorum Italicorum*, IV (Lombardia), Roma, 1913.
- COULTON, G.G., *Art and the Reformation*, New York, 1928.
- COURCELLE, P., „La Tradition antique dans les miniatures inédites d'un Virgile de Naples“, *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, LVI, 1939, pp. 249 urm.
- COVILLE, A., *Contier et Pierre Col et l'humanisme en France au temps de Charles VI*, Paris, 1934.
- CRICHTON, G.H. *Romanesque Sculpture in Italy*, Londra, 1954.
- CROZET, R., *L'Art roman en Berry*, Paris, 1932.
- CUMONT, F., *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942.
- CURTIUS, E.R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948 (Traducerea engleză: *European Literature and the Latin Middle Ages* [Bollingen Series, XXXVI], New York, 1953 [Trad. românească, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, București, 1970]).
- D'ANCONA, P., *La Miniature italienne du Xe au XVIe siècle*, Paris și Bruxelles, 1925.
- DAVY, M.-M., *Essai sur la symbolique romane (XIIe siècle)*, Paris 1955.
- DAWSON, C., *Christianity and the New Age* (Essays in Order, No. 3), Londra, 1931.
- DEÉR, J., „Das Kaiserbild im Kreuz“, *Schweizerische Beiträge zur allgemeinen Geschichte*, XIII, 1955, pp. 48 urm.
- „Die Baseler Löwenkamee und der süditalienische Gemmenschnitt des 12. und 13. Jahrhunderts; Ein Beitrag zur Geschichte der abendländischen Protorenaissance“, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, XIV, 1952, pp. 129 urm.
- DEGENHART, B., *Antonio Pisanello*, Vienna, 1940.
- *Italientische Zeichnungen des frühen 15. Jahrhunderts*, Basel, 1949.
- DEGERING, H., BOECKLER, A., *Die Quedlinburger Italafragmente*, Berlin, 1932.
- DELAISSÉ, L.M.J., „Enluminure et peinture dans les Pays-Bas; A propos du livre de E. Panofsky *Early Netherlandish Painting*“, *Scriptorium* XI, 1957, p. 108 și urm.
- DEMUS, O., „A Renaissance of Early Christian Art in Thirteenth Century Venice“, *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.*, Princeton, 1954, pp. 348 urm.

- DESHOULLIÈRES, F., „Besse-en-Chandesse“, *Congrès Archéologique*, 1924 (Clermont-Ferrand).
- DESNEUX, J., „Nicholas Rolin, authentique donateur de la Vierge d'Autun“, *Revue des Arts*, IV, 1954, pp. 195 urm.
- *Rigueur de Jean van Eyck*, Bruxelles, 1951.
- DE WALD, E.T., *The Illustrations of the Utrecht Psalter*, Princeton, 1932.
- „Observations on Duccio's Maestà“, *Late-Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.*, Princeton, 1954, pp. 362 urm.
- „Pietro Lorenzetti“, *Art Studies*, VII, 1929, pp. 131 urm.
- *The Stuttgart Psalter, Biblia Folio 23*, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart, Princeton, 1930.
- DIETRICH, J.R., „Das Porträt Kaiser Friedrichs II von Hohenstaufen“, *Zeitschrift für bildende Kunst*, seria nouă, XIV, 1903, pp. 251 urm.
- DOBBERT, E., „Der Triumph des Todes“, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, IV, 1881, pp. 1 urm.
- DODWELL, C.R., *The Canterbury School of Illumination 1066—1200*, Cambridge, 1954.
- DOLFEN, C., *Der Kaiserpokal der Stadt Osnabrück*, Osnabrück, 1927.
- DOREN, A., „Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance“, *Vorträge der Bibliothek Warburg*, I, 1922—1923, pp. 71 urm.
- DOUGLAS, R. LANGTON, *Piero di Cosimo*, Chicago, 1946.
- DÜRER, ALBRECHT, vezi Lange și Fuhse.
- DUNGER, H., *Die Sage vom troianischen Krieg in den Bearbeitungen des Mittelalters und ihre antiken Quellen* (Programm des Vitzhumschen Gymnasiums, Dresda, 1869.
- DURAND-LEFÈBVRE, M., *Art gallo-romain et sculpture romane*, Paris, 1937.
- EIENM, H. VON, „Zur Hildesheimer Bronzetür“, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, LIX, 1938, pp. 3 urm.
- „Die Monumentalplastik des Mittelalters und ihr Verhältnis zur Antike“, *Antike und Abendland*, III, 1948, pp. 120 urm.
- EITNER, L.E.A., *The Flabellum of Tournus* (*Art Bulletin Supplement*, I), New York, 1944.
- EMPOLI CIRAÖLO, C. DA, „La Divinità di Raffaello“, *Nuova Antologia*, CDLV, 1952, pp. 155 urm.
- ENGELS, J., *Etudes sur l'Ovide moralisé*, Diss., Groningen, 1945.
- ESSLING, PRINCE D', și MÜNTZ, E., *Pétrarque; Ses études d'art, son influence sur les artistes...*, Paris, 1902.
- Excidium Troiae*, vezi Atwood.
- FALCO, G., *La polemica sul Medio Evo*, I, Turin, 1933.
- FANFANI, P., ed. *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV*, Bologna, 1868.
- FARAL, E., *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Paris, 1924.
- FAVA, D., *Tesori delle Biblioteche d'Italia, Emilia-Romagna*, Milano, 1932.
- FEARSON, N., tr., *The Florentine Flor di Virtù of 1491* (L.J. Rosenwald, pref.), Washington, D.C., 1953.

- FEDELE, P., „Sul Commercio delle antichità in Roma nel XII secolo“, *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria*, XXXII, 1909, pp. 465 urm.
- FERGUSON, W.K., „Humanist Views of the Renaissance“, *American Historical Review*, XLV, 1939, pp. 5 urm.
- „The Interpretation of the Renaissance, Suggestions for a Synthesis“, *Journal of the History of Ideas*, XII, 1951, pp. 483 urm.
- *The Renaissance in Historical Thought; Five Centuries of Interpretation*, Cambridge (Mass.), 1948.
- *Vezi de asemenea Renaissance.*
- FERRUOLO, A.B., „Botticelli's Mythologies, Ficino's *De Amore*, Poliziano's *Stanze per la Giostra: Their Circle of Love*“, *Art Bulletin*, XXXVII, 1955, pp. 17 urm.
- FILARETE, AVERLINO, *vedi Oettingen.*
- FILIPPIS, M. DE, „The Renaissance Problem Again“, *Italica*, XX, 1943, pp. 65 urm.
- FOCILLON, H., *L'An Mil*, Paris, 1952.
- *L'Art des sculptures romanes*, Paris, 1931.
- FÖRSTER, R., „Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance“, *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, VII, 1887, pp. 29 urm.
- „Die Wiederherstellung antiker Gemälde durch Künstler der Renaissance“, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XLIII, 1922, pp. 126 urm.
- FORSSMAN, E., *Säule und Ornament (Acta Universitatis Stockholmiensis)*, Stockholm, 1956.
- FRÄNKEL, H., *Ovid, A Poet between Two Worlds*, Berkeley și Los Angeles, 1945.
- FRANCASTEL, P., „La Fête mythologique au Quattrocento: Expression littéraire et visualisation plastique“, *Revue d'Esthétique*, V, 1952, pp. 377 urm.
- „Un Mito poético social del Quattrocento: La Primavera“, *La Torre, Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, V, 1957, pp. 23 urm.
- FRANCOVICH, G. DE, *Benedetto Antelami, architetto e scultore, e l'arte del suo tempo*, Milano și Florența, 1952.
- FREY, C., *Il Libro di Antonio Billi*, Berlin, 1892.
- *Le Vite di Filippo Brunelleschi scultore e architetto fiorentino*, Berlin, 1887.
- FREY, D., „Apokryphe Liviusbildnisse der Renaissance“, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XVII, 1955, pp. 132 urm.
- FREYHAN, R., „The Evolution of the Caritas Figure in the Thirteenth and Fourteenth Centuries“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 1948, pp. 68 urm.
- FYVE, F.M., *vedi Wood.*
- GABOTTO, F.F., „L'Epicureismo di Marsilio Ficino“, *Rivista di Filosofia Scientifica*, X, 1891, pp. 428 urm.
- GAETA, F., *Lorenzo Valla: Filologia e storia nell'umanesimo italiano*, Neapole, 1955.
- GAGNEBIN, B., „Une Bible Historiale de l'atelier de Jean Pucelle“, *Geneva, seria nouă*, IV, 1956, pp. 23 urm.

- GANTNER, J. (In colaborare cu M. Pobé, M. Aubert, pref.), *Gallia Romanica; Die hohe Kunst der romanischen Epoche in Frankreich*, Viena, 1955 (Ediția franceză: Paris, 1955).
- *Kunstgeschichte der Schweiz*, I, Frauenfeld, 1936.
- GARIN, E., *Medioevo e rinascimento*, Bari, 1954.
- *Il Rinascimento italiano*, Milano, 1941.
 - *L'Umanesimo italiano; Filosofia e vita civile nel rinascimento*, Bari, 1952.
- GEVAERT, S., „Le Modèle de la Bible de Floreffe“, *Revue Belge d'Archéologie et d'histoire de l'Art*, V, 1935, pp. 17 urm.
- GHIBERTI, LORENZO, vezi Morisani, Schlosser.
- GHISALBERTI, F., „Medlaeval Biographies of Ovid“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IX, 1946, pp. 10 urm.
- „L'Ovidius moralizatus di Pierre Bersuire“, *Studi Romanzi*, XXIII, 1933, pp. 5 urm.
- GIGLIOLI, G.A., „La Calumnia di Apelle“, *Rassegna d'arte*, VII, 1920, pp. 173, urm.
- GILSON, E., *Les idées et les lettres*, Paris, 1932.
- GIOSEFFI, D., *Perspectiva artificialis; Per la storia della prospettiva* (Trieste, Istituto di Storia dell'Arte Antica e Moderna, VII), Triest, 1957.
- GLASER, C., *Die altdeutsche Malerei*, München, 1924.
- GOLDSCHMIDT, A., *Die deutschen Bronzetüren des Mittelalters*, Marburg, 1926.
- *An Early Manuscript of the Aesop Fables of Avianus and Related Manuscripts*, Princeton, 1947.
- GOLDSCHMIDT, A., *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, I, Berlin, 1914.
- *German Illumination*, Florența și New York, 1921.
 - *Die Skulpturen in Freiberg und Wechselburg*, Berlin, 1924.
 - „Die Stilentwicklung der romanischen Skulptur in Sachsen“, *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, XXI, 1900, pp. 225 urm.
 - și WEITZMANN, K., *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, Berlin, 1930—34.
- GOLOUBEV, V., *Les Dessins de Jacopo Bellini au Louvre et au British Museum*, Bruxelles, 1912.
- GOLZIO, V., *Raffaello, nei documenti e nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Pontificia Accademia Artistica dei Virtuosi al Pantheon, Vatican City, 1936.
- GOMBRICH, E.H., „Apollonio di Giovanni“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVIII, 1955, pp. 16 urm.
- „Botticelli's Mythologies; A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VIII, 1945, pp. 7 urm.
 - „Icones Symbolicae; The Visual Image in Neo-Platonic Thought“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 1948, pp. 163 urm.
- GORDON, G.S., *Medium Aevum and the Middle Ages* (Society for Pure English, Tract No. XIX), Oxford, 1925.
- GRABAR, A., „Trônes épiscopaux du XI^e et XII^e siècle en Italie méridionale“, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XVI, 1954, pp. 6 urm.

- GRABAR, A. și NORDENFALK, C., *Early Mediaeval Painting from the Fourth to the Eleventh Century*, Lausanne, 1957.
- GRAGG, F.A., *Latin Writings of the Italian Humanists*, New York, etc., 1927.
- GRIFFIN, N.E., ed., *Guido delle Colonne, Historia destructionis Troiae*, Cambridge (Mass.), 1936.
- GRINTEN, E. VAN DEN, *Inquiries into the History of Art-Historical Writing*, Venlo, f. d. (1953).
- GUERRY, L., *Le Thème du „Triomphe de la Mort“ dans la peinture italienne*, Paris, 1950.
- GUHL, E., *Künstlerbriefe*, ed. a II-a., A. Rosenberg, ed., Berlin, 1880.
- GUIDO DELLE COLONNE, vezi Griffin.
- HAHNLOSER, H.R., *Villard de Honnecourt, Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches*, MS. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek, Viena, 1935.
- HAMANN, R., *Die Abteikirche von St. Gilles und ihre künstlerische Nachfolge*, Berlin, 1955.
- „Altchristliches in der südfranzösischen Protorenaissance des 12. Jahrhunderts“, *Die Antike*, X, 1934, pp. 264 urm.
 - *Die Frührenaissance der italienischen Malerei*, Jena, 1909.
 - „The Girl and the Ram“, *Burlington Magazine*, LX, 1932, pp. 91 și urm.
 - *Südfranzösische Protorenaissance (Deutsche und französische Kunst im Mittelalter, I)*, Marburg, 1923.
- HAMANN MACLEAN, R.H.L., „Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters“, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, XV, 1949—1950, p. 157 și urm.
- HAMBERG, P.G., *Ur Renæssansens illustrerade Vitruviusupplagor*, Uppsala, 1955.
- HARTT, F., *Botticelli*, New York, 1953.
- „The Meaning of Michelangelo's Medici Chapel“, *Essays in Honor of Georg Swarzenski*, Chicago, 1951, pp. 145 urm.
- HASELOFF, A., „Begriff und Wesen der Renaissancekunst“, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, II, 1931, p. 373 și urm.
- HASKINS, C.H., *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge (Mass), 1927.
- *Studies in the History of Mediaeval Science*, Cambridge (Mass.), 1924.
- HECKSCHER, W.S., „The Anadyomene in the Mediaeval Tradition (Pelagia-Cleopatra-Aphrodite); A Prelude to Botticelli's Birth of Venus“, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, VII, 1956, pp. 1 urm.
- „Aphrodite as a Nun“, *The Phoenix*, VII, 1953, p. 105 și urm.
 - „Bernini's Elephant and Obelisk“, *Art Bulletin*, XXIX, 1947, pp. 155 urm.
 - „Dornauszieher“, *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1937 și urm., IV, pp. 290 urm.
 - „Relics of Pagan Antiquity in Mediaeval Settings“, *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937—38, pp. 204 urm.
 - *Sixtus VIII Aeneas insignes statuas romano populo restituendas censuit* [Inaugural address, Utrecht University], Haga, 1955.

- HEER, F., „Die «Renaissance» — Ideologie im frühen Mittelalter“, *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, LVII, 1949, pp. 23 urm.
- HELD, J., Review of E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, *Art Bulletin*, XXXVII, 1955, pp. 205 urm.
- HÉLIN, M., *A History of Mediaeval Latin Literature*, New York, 1949.
- HENKEL, M.D., *Houtsneden van Mansion's Ovide Moralisé, Bruges 1484*, Amsterdam, 1922.
- HERRADE OF LANDSBERG, vezi Straub și Keller.
- HERTLINGER, R., „Zur Frage der ersten, anatomisch richtigen Darstellung des menschlichen Körpers in der Malerei“, *Centaurus*, II, 1951—1953, pp. 283 urm.
- HINKS, R., *Carolingian Art*, Londra, 1935.
- HOLLER, E., *Kaiser Friedrich II und die Antike*, Diss., Marburg (typescript), 1922.
- HOLMQVIST, W., *Germanic Art in the First Millennium A.D. (Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Handlingar, XC)*, Stockholm, 1955.
- *Kunstprobleme der Merowingerzeit (Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Handlingar, XLVII)* Stockholm, 1939.
- HOLT, E.G., *A Documentary History of Art*, Garden City, N.Y., 1957—1958
- *Literary Sources of Art History*, Princeton, 1947.
- HOMBURGER, O., *Die Anfänge der Malerschule von Winchester im X. Jahrhundert*, Leipzig, 1912.
- „Ein Denkmal ottonischer Plastik in Rom mit dem Bildnis Ottos III“, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, LVII, 1936, pp. 130 urm.
- HORB, F., „Cavallinis Haus der Madonna“, *Göteborgs Kungl. Vetenskaps-och Vitterhets-Samhälles Handlingar*, seria a 7-a ser. A, III, No. 1, 1945.
- *Das Innenraumbild des späten Mittelalters; Seine Entstehungsgeschichte*, Zürich și Leipzig, f.d. (1938).
- HORN, W., *Die Fassade von St.-Gilles, eine Untersuchung zur Frage des Antikeneinflusses in der südfranzösischen Kunst des 12. Jahrhunderts*, Diss., Hamburg, 1937.
- HORNE, H.P., *Alessandro Filipepi Commonly Called Sandro Botticelli*, Londra, 1908.
- HOSKIER, H.C., ed., *Bernardus Morlanensis, De contemptu mundi*, Londra, 1929.
- HUET, G., „La Légende de la statue de Vénus“, *Revue de l'histoire des religions*, LXVIII, 1913, pp. 193 urm.
- HUIZINGA, J., *Wege der Kulturgeschichte*, München, 1930.
- IMOLA, BENVENUTO DA, vezi Lacalta.
- IVINS, W.M., *Art and Geometry*, Cambridge (Mass.), 1946.
- *On the Rationalization of Sight*, New York, 1938.
- JÄGER, W., *Humanism and Theology (The Aquinas Lecture, 1943)*, Milwaukee, 1943.
- JAFFÉ, P., *Bibliotheca rerum germanicarum*, I, Berlin, 1964.
- JALABERT, D., „Recherches sur la faune et la flore romanes“, *Bulletin Monumental*, XCIV, 1935, pp. 71 urm.; XCV, 1936, p. 433 și urm.; XCVII, 1938, pp. 173 urm.

- JAMES, M.R., ed., *The Canterbury Psalter*, Londra, 1935.
- *La Estoire de Seint Aedward le Rei* (Cambridge, Library, E E3, 59), Roxburghe Club, Oxford, 1920.
- JANITSCHKE, H., ed., *Leon Battista Alberti, Kleinere kunsttheoretische Schriften* (Quellenschriften für Kunstgeschichte, XI), Viena, 1877.
- JANSON, H.W., *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance* (Studies of the Warburg Institute, XX), Londra, 1952.
- *The Sculpture of Donatello*, Princeton, 1957.
- JANTZEN, H., *Oltonische Kunst*, München, f.d. (1947).
- JOHN OF SALISBURY, vezi Mc Garry, Millor.
- JONES, L.W., și MOREY, C.R., *The Miniatures of the Manuscripts of Terence*, Princeton, 1930—1931.
- JULLIAN, R., *L'Eveil de la sculpture en Italie*, Paris, 1945—1949.
- *Les Sculpteurs romans de l'Italie septentrionale*, Paris, 1952.
- KANTOROWICZ, E.N., „The Carolingian King in the Bible of San Paolo fuori Le Mura”, *Late-Classical and Mediaeval Studies in Honor of A.M. Friend, Jr.*, Princeton, 1955, pp. 287 urm.
- *Kaiser Friedrich der Zweite*, ed. a III-a, Berlin, 1931.
- KANTOROWICZ, E.H., „On Transformations of Apolline Ethics”, *Charites, Studien zur Altertumswissenschaft* (Festschrift Ernst Langlotz), Bonn, 1957, pp. 265 urm.
- *Die Wiederkehr gelehrter Anachorese im Mittelalter*, Stuttgart, 1937.
- KASCHNITZ-WEINBERG, G., „Bildnisse Friedrichs II”, *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, röm. Abteilung*, LX/LXI, 1953/1954, pp. 1 urm.; LXII, 1955, pp. 1 urm.
- KAUFFMANN, H., „Italienische Frührenaissance”, *Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Jahresfeier 1956*, Köln și Oplanden, 1956, pp. 31 urm.
- „Ueber «rinascere», «Rinascita», und einige Stilmerkmale der Quattrocentobaukunst”, *Concordia Decennalis, Deutsche Italienforschungen*, Köln, 1941, pp. 123 urm.
- KAUFMANN, R., *Der Renaissancebegriff in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung*, Winterthur, 1932.
- KELLER, H., *Giovanni Pisano*, Viena, 1942.
- KERN, G. J., „Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts”, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, II, 1912, pp. 39 urm.
- KISCH, G., *Jewry-Law in Mediaeval Germany, Laws and Court Decisions Concerning Jews*, New York, 1949.
- KITZINGER, E., *Early Mediaeval Art in the British Museum*, Londra, 1940.
- KLEIN, D., *St. Lukas als Maler der Maria*, Berlin, 1933.
- KLEINER, G., *Tanagrafiguren; Untersuchungen zur hellenistischen Kunst und Geschichte* (Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts, Ergänzungsheft, No. 15), Berlin 1942.
- KELINSCHMIDT, B., *Die Basilika San Francesco in Assisi*, Berlin, 1915—1928 (vol. II publicat separat cu titlul *Die Wandmalereien der Basilika San Francesco in Assisi*, Berlin, 1930)

- KLIBANSKY, R., „Standing on the Shoulders of Giants“, *Isis*, XXVI, 1936, pp. 147 urm.
- KOCH, H., *Vom Nachleben des Vitruv* (Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft), Baden-Baden, 1951.
- KÖHLER, W., „An Illustrated Evangelistary of the Ada School and Its Model“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XV, 1952, pp. 48 urm.
- *Die karolingischen Miniaturen; Die Schule von Tours*, Berlin, 1930–1933.
- „Die Tradition der Adagruppe und die Anfänge des ottonischen Stiles in der Buchmalerei“, *Festschrift zum 60. Geburtstag von Paul Clemen*, Düsseldorf, 1926, pp. 255 urm.
- KÖRTE, W., „Die früheste Wiederholung nach Giottos Navicella (in Jung-St. Peter in Strassburg)“, *Oberrheinische Kunst*, X, 1942, pp. 97 urm.
- KRAUTHEIMER, R., „Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Italien“, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, L, 1929, pp. 49 urm.
- „The Carolingian Revival of Early Christian Architecture“, *Art Bulletin*, XXIV, 1942, pp. 1 urm.
- „Ghiberti and Master Gusmin“, *Art Bulletin*, XXIX, 1947, pp. 24 urm.
- (In colaborare cu T. Krautheimer-Hess), *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1956.
- Review of L. Bircher, E. Pelichet, and A. Schmid, eds., *Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern...*, in *Art Bulletin*, XXXVIII, 1956, pp. 130 urm.
- KREY, A.C., „History and the Humanists“, *The Meaning of the Humanities*, T.M. Greene, ed., Princeton, 1940, pp. 43 urm.
- KRIS, E., KURZ, O., *Die Legende vom Künstler*, Viena, 1934.
- KRISTELLER, P.O., *The Classics and Renaissance Thought*, publicat pentru Oberlin College de Harvard University Press Cambridge (Mass.), 1955.
- „The Modern System of the Arts“, *Journal of the History of Ideas*, XII, 1951, pp. 496 urm.; XIII, 1952, pp. 17 urm.
- *The Philosophy of Marsilio Ficino*, New York, 1943.
- *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, 1956.
- KRÖNIG, W., „Staufische Baukunst in Unteritalien“, *Beiträge zur Kunst des Mittelalters (Vorträge der ersten deutschen Kunst-historikertagung auf Schloss Brühl, 1948)*, Berlin, 1950, pp. 28 urm.
- KUBACH, K.E., „Die vorromanische und romanische Baukunst in Mitteleuropa“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XIII, 1951, pp. 124 urm.; XVII, 1954, pp. 157 urm.
- KUGLER, F., *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1842. *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike ...*, vezi Warburg Institute.
- KURTH, B., „Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient“, *Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der K.K. Zentralkommission für Denkmalspflege*, V, 1911, pp. 9 urm.
- KUTSCHERA-WOBORSKY, O., „Das Giovanninorelief des Spalätiner Vorgebirges“, *Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts (Deutsch-österreichisches Staatsdenkmalamt)*, XII, 1918, pp. 28 urm.

- LACAÏTA, J.P., ed., *Benevenuti de Rambaldi Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, Florentia, 1887.
- LADENDORF, H., *Antikenstudium und Antikenskulptur, Abhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig*, phil.-hist. Klasse, XLVI, 2, Berlin, 1953.
- LADNER, G.B., „The «Portraits» of Emperors in Southern Italian Exultet Rolls“, *Speculum*, XVII, 1942, pp. 181 urm.
- „Some Recent Publications on the Classical Tradition in the Middle Ages and the Renaissance and on Byzantium“, *Traditio*, X, 1954, pp. 578 urm.
- LAFOND, J., vezi Lefrançois-Pillion.
- LANGE, K., FUHSE, F., *Albrecht Dürer schriftlicher Nachlass*, Halle, 1893.
- LANGLOTZ, E., „Das Porträt Friedrichs II. vom Brückentor in Capua“, *Essays in Honor of Georg Swarzenski*, Chicago, 1951, pp. 45 urm.
- LAURENCE, E.B., „The Illustrations of the Garrett and Modena Manuscripts of Marcanova“, *Memoirs of the American Academy at Rome*, VI, 1927, pp. 127 urm.
- LAVIN, I., „Cephalus and Procris“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVII, 1954, pp. 260 urm., 366 urm.
- LEE, R.W., „Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting“, *Art Bulletin*, XXII, 1940, p. 197 și urm.
- LEFRANÇOIS-PILLION, L., LAFOND, J., *L'Art du XIVe siècle en France*, Paris, 1954.
- LEHMANN, P., „Mittelalter und Küchenlatein“, *Historische Zeitschrift*, CXXXVII, 1928, pp. 197 urm.
- *Pseudo-antike Literatur des Mittelalters* (Studien der Bibliothek Warburg, XIII), Leipzig and Berlin, 1927.
- LEHMANN, P. WILLIAMS, vezi Williams.
- LEHMANN-BROCKHAUS, O., *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 201 bis zum Jahre 1307*, München, 1956.
- LEJEUNE, J., *Les Van Eyck, peintres de Liège et de sa cathédrale*, Liège, 1956.
- LEMAIRE DE BELGES, JEAN, vezi Stecher.
- LEONARDO DA VINCI, vezi Mc. Mahon.
- LIEBESCHÜTZ H., *Fulgentius Metaforalis, Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter* (Studien der Bibliothek Warburg, IV), Leipzig și Berlin, 1926.
- *Mediaeval Humanism in the Life and Writings of John of Salisbury* (Studies of the Warburg Institute, XVII), Londra, 1950.
- „Das zwölfte Jahrhundert und die Antike“, *Archiv für Kulturgeschichte*, XXXV, 1953, pp. 247 urm.
- „Theodulf of Orléans and the Problem of the Carolingian Renaissance“, in D.J. Gordon, ed., *Fritz Saxl, 1890—1948; A Volume of Memorial Essays*, Londra, 1951, pp. 77 urm.
- LOCHOFF, L., „Gli affreschi dell' Antico e del Nuovo Testamento nella Basilica Superiore di Assisi“, *Rivista d'Arte*, XI, 1937, pp. 240 urm.
- LOCKWOOD, D.P., „It is Time to Recognize a New «Modern Age»,“ *Journal of the History of Ideas*, IV, 1943, pp. 63 urm.
- LÖHNEISEN, H.W. von, *Die ältere niederländische Malerei, Künstler und Kritiker*, Kassel, 1956.

- LOPEZ, R.S., „Still Another Renaissance“, *American Historical Review*, LVI, 1951, pp. 1 urm.
- Vezi de asemenea Renaissance.
- LOWE, E.A., *Codices Latini Antiquiores*, Oxford, 1934 urm.
- „The Morgan Golden Gospels, The Date and Origin of the Manuscript“, *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, Princeton, 1954, pp. 266 urm.
- LOWINSKY, E.E., „Music in the Culture of the Renaissance“, *Journal of the History of Ideas*, XV, 1954, pp. 509 urm.
- LUKOMSKI, G., *I Maestri della Architectura Classica Italiana da Vitruvio allo Scamozzi*, Milano, 1933.
- McARRY, D.D., tr. și ed., *The Metalogicon of John of Salisbury*, Berkeley și Los Angeles, 1955.
- McLAUGHLIN, M.M., vezi Ross, J.B.
- McMAHON, A. PHILIP, tr., *Leonardo da Vinci, Treatise on Painting*, Princeton, 1956.
- MAERE, R., „Over het Afbeelden van bestaande gebouwen in het schilderwerk van Vlaamsche Primitieven“, *Kunst der Nederlanden*, I, 1930—1931, pp. 201 urm.
- MAFFEI, F. DE, *Le Arche Scaligere di Verona*, Verona, f.d. [1955].
- MÂLE, E., *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, 1922.
- MALLÉ, L., ed., *Leon Battista Alberti, Della Pittura*, Florența, 1950.
- MANETTI, ANTONIO, vezi Toesca, E.
- MANITIUS, M., *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, München, 1911—1931.
- MARITAIN, J., *Religion and Culture (Essays in Order, No. 1)*, Londra, 1931.
- *True Humanism*, New York, 1938.
- MARLE, R. VAN, *The Development of the Italian Schools of Painting*, Haga, 1923—1938.
- MARTIN, H., LAUER, P., *Les principaux Manuscrits à peintures de la Bibliothèque de l'Arsenal*, Paris, 1929.
- MATHER, F.J., *The Isaac Master; A Reconstruction of the Work of Gaddo Gaddi*, Princeton, 1932.
- MEIER, H., vezi Saxl.
- MEISS, M., *Andrea Mantegna as Illuminator; An Episode in Renaissance Art, Humanism, and Diplomacy*, New York, 1957.
- „A Documented Altarpiece by Piero della Francesca“, *Art Bulletin*, XXIII, 1941, pp. 53 urm.
- „The Exhibition of French Manuscripts of the XIII-XVI Centuries at the Bibliothèque Nationale“, *Art Bulletin*, XXXVIII, 1956, pp. 187 urm.
- „Italian Style in Catalonia and a Fourteenth-Century Workshop“, *The Journal of the Walters Art Gallery*, IV, 1941, pp. 45 urm.
- „Jan van Eyck and the Italian Renaissance“, *Acts of the XVIIIth International Congress of the History of Art*.
- „A New Early Duccio“, *Art Bulletin*, XXXIII, 1951, pp. 95 urm.
- *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, 1951.

- „The Problem of Francesco Traini“, *Art Bulletin*, XV, 1933, pp. 97 urm.
- MESNIL, J., *Masaccio et les débuts de la Renaissance*, Haga, 1927.
- MEYER, C., *Der Aberglaube des Mittelalters und der nächstfolgenden Jahrhunderte*, Basel, 1884.
- MEYER, E., „Eine mittelalterliche Bronzestatue“, *Kunstwerke aus dem Besitz der Albert-Ludwig-Universität Freiburg in Breisgau*, Berlin și Freiburg, 1957, pp. 17 urm.
- MIDDELDORF, U., Review of *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Biblioteca Hertziana*, II, in *Art Bulletin*, XXII, 1940, pp. 44 urm.
- MILANESI, G., ed., *Le Opere di Giorgio Vasari*, Florența, 1878—1906.
- MILLOR, W.J., BUTLER, H.E., BROOKE, C.L.N., eds., *The Letters of John of Salisbury (1153—1161)*, I: *The Early Letters*, Londra, Edinburgh și New York, 1955.
- MINER, D., „The Survival of Antiquity in the Middle Ages“, *The Greek Tradition*, G. Boas, ed., Baltimore, 1939, pp. 55 urm.
- MÖNCH, W., *Das Sonett*, Heidelberg, 1954.
- MOLAJOLI, B., *Guide di Castel del Monte*, ed., a II-a, Fabriano, 1940.
- MOMMSEN, T.E., intr., *Petrarch, Sonnets and Songs*, New York, 1946.
- „Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua“, *Art Bulletin*, XXXIV, 1952, pp. 95 urm.
- „Petrarch and the Story of the Choice of Hercules“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI, 1953, pp. 178 urm.
- „Petrarch's Concept of the Dark Ages“, *Speculum*, XVII, 1942, pp. 226 urm.
- tr. and ed., *Petrarch's Testament*, Ithaca, N.Y. 1957.
- „Rudolph Agricola's Life of Petrarch“, *Traditio*, VIII, 1952, p. 367 și urm.
- MOREY, C.R., *Early Christian Art*, Princeton, 1942 (2nd ed., Princeton, 1953).
- „The Sources of Mediaeval Style“, *Art Bulletin*, VII, 1924, pp. 35 urm.
- Vezi de asemenea Jones.
- MORISANI, O., „Art Historians and Art Critics, III; Christoforo Landino“, *Burlington Magazine*, XCV, 1953, pp. 267 urm.
- ed., *Lorenzo Ghiberti, I Commentarii*, Neapole, 1947.
- MORLAIS, BERNARD OF, Vezi Hoskier.
- MORPURGO, S., „Brutus, il buon giudice, nell' Udienza dell' Arte della Lana“, *Miscellanea di Storia dell'Arte in onore di Iginio Benvenuto Supino*, Florența, 1933, pp. 141 urm.
- MÜNTZ, E., *Les Arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle*, II, Paris, 1879.
- *La Renaissance en Italie et en France*, Paris, 1883.
- Vezi de asemenea Essling.
- MURARO, M., „Antichi Affreschi veneziani“, *Le Meraviglie del Passato*, Florența, 1954, pp. 661 urm.
- MURRAY, P., „Art Historians and Art Critics, IV; XIV Uomini Illustri in Firenze“, *Burlington Magazine*, XCIX, 1957, pp. 330 urm.

- NEILSON, K.B., *Filippino Lippi*, Cambridge (Mass.), 1938.
- NEUGEBAUER, K.A., *Antike Bronzestatuetten*, Berlin, 1921.
- NEUMANN, G., „Ende des Mittelalters? Die Legende der Ablösung des Mittelalters durch die Renaissance“, *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XII, 1934, pp. 124 urm.
- „Die Wahl des Platzes für Michelangelos David in Florenz im Jahr 1504; Zur Geschichte der Masstabproblems“, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXVIII, 1916, pp. 1 urm.
- NICHOLSON, A., *Cimabue*, Princeton, 1932.
- NITZE, W.A., „The So-Called Twelfth-Century Renaissance“, *Speculum*, XXIII, 1948, pp. 404 urm.
- NOLHAC, P., DE, *Pétrarque et l'humanisme*, ed. a II-a, Paris, 1907.
- NORDENFALK, C., „Französische Buchmalerei 1200—1500“, *Kunstchronik*, VII, 1956, pp. 179 urm.
- „Der Meister des Registrum Gregorii“, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, seria a III-a, I, 1950, pp. 61 urm.
- „A Note on the Stockholm Codex Aureus“, *Nordisk Tidskrift för Bok-och Biblioteksväsen*, XXXVIII, 1951, pp. 145 urm.
- „A Traveling Milanese Artist in France at the Beginning of the XI. Century“, *Arte del primo millennio* (Atti del Convegno di Pavia [1950] per lo Studio dell'Arte dell'Alto Medio Evo), Torino, 1953, pp. 374 și urm.
- Vezi de asemenea Grabar.
- NORDSTRÖM, F., „Peterborough, Lincoln and the Science of Robert Grosseteste; A Study in Thirteenth-Century Iconography“, *Art Bulletin*, XXXVII, 1955, pp. 241 și urm.
- *Virtues and Vices on the 14th Century Corbels in the Choir of Uppsala Cathedral*, Stockholm, 1956.
- NORDSTRÖM, J., *Moyen-Age et Renaissance*, Paris, 1933.
- NOVOTNY, K.A., „Zur Deutung der romanischen Bildwerke Schöngraberns“, *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, VII, 1940, pp. 64 urm.
- OERTEL, R., *Die Frühzeit der italienischen Malerei*, Stuttgart, 1953.
- OETTINGEN, W. VON, ed., *Antonio Averlino Filaretes Traktat über die Baukunst* (Quellenschriften für Kunstgeschichte, seria nouă, III), Viena, 1890.
- OMONT, H., ed., *Notitia dignitatum Imperii Romani* (Paris, Bibliothèque Nationale, MS lat. 9661), Paris, 1911.
- „Le plus ancien Manuscrit de la Notitia dignitatum“, *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, LI, 1891, pp. 225 urm.
- ed. [Psalter, Paris, Bibliothèque Nationale, MS. lat 8846], Paris, f.d.
- ed. [Psalter of St. Louis, Paris, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 10525], Paris, f.d.
- ONG, W.J., „Renaissance Ideas and the American Catholic Mind“, *Thought*, XXIX, 1954, pp. 327 urm.
- „System, Space, and Intellect in Renaissance Symbolism“, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance; Travaux et Documents*, XVIII, 1956, pp. 222 urm.

- OVERBECK, J., *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig, 1868.
- Ovide moralisé, v. z. Boer.
- PAATZ, W., „Die Bedeutung des Humanismus für die toskanische Kunst des Trecento“, *Kunstchronik*, VII, 1954, pp. 114 urm.
- „Die Gestalt Giotto im Spiegel einer zeitgenössischen Urkunde“, *Eine Gabe der Freunde für Carl Georg Heise zum 28. VI. 1950*, Berlin, 1950, pp. 85 urm.
- *Die Kunst der Renaissance in Italien*, Stuttgart, 1953.
- „Renaissance oder Renovatio“, *Beiträge zur Kunst des Mittelalters* (Vorträge der ersten deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloss Brühl, 1948), Berlin, 1950, pp. 16 urm.
- *Von den Gattungen und vom Sinn der gotischen Rundfigur* (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil. hist. Klasse, III, 1951).
- PÄCHT, O., „Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIII, 1950, pp. 13 urm.
- „A Forgotten Manuscript from the Library of the Duc de Berry“, *Burlington Magazine*, XCVIII, 1956, pp. 146 urm.
- „A Giottoesque Episode in English Mediaeval Art“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VI, 1943, pp. 51 urm.
- „Notes and Observations on the Origin of Humanistic Book-Decoration“, in D. J. Gordon, ed., *Fritz Saxl, 1890—1948; A Volume of Memorial Essays*, Londra, 1957, pp. 184 urm.
- „Panofsky's 'Early Netherlandish Painting'“, *Burlington Magazine*, XCVIII, 1956, pp. 110 urm., 267 urm.
- „Un Tableau de Jacquemart de Hesdin?“ *Revue des Arts*, VI, 1956, pp. 149 urm.
- PAESELER, W., „Der Rückgriff der spätrömischen Dugentmalerei auf die christliche Spätantike“, *Beiträge zur Kunst des Mittelalters* (Vorträge der I. deutschen Kunsthistorikertagung, Berlin, 1950), pp. 157 urm.
- PANNIER, L., *Lapidaires français des XIIe, XIIIe et XVe siècles* (Bibliothèque de l'École des Hautes Études, CII), Paris, 1882, p. 147.
- PANOFKY, D., „The Textual Basis of the Utrecht Psalter Illustrations“, *Art Bulletin*, XXV, 1943, pp. 50 urm.
- PANOFKY, E., tr. și ed., *Abbot Suger on the Abbey of Saint-Denis and Its Art Treasures*, Princeton, 1946.
- *Albrecht Dürer*, ed. a III-a, Princeton, N.J., 1948.
- „Artist, Scientist, Genius: Notes on the 'Renaissance-Dämmerung'“, *The Renaissance, A Symposium, The Metropolitan Museum of Art, Feb. 8—10, 1952*, New York, pp. 77 urm.
- *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory* (Studies of the Warburg Institute, XIII), Londra, 1940.
- „The De Buz Book of Hours; A New Manuscript from the Workshop of the Grandes Heures de Rohan“, *Harvard Library Bulletin*, III, 1949, pp. 163 urm.
- *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, München, 1924.
- „Dürers Stellung zur Antike“, *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, I, 1921/22, pp. 43 urm. (Traducerea engleză în *Meaning in the Visual Arts*, pp. 236 urm.).

- PANÓFSKY, E., *Early Netherlandish Painting, Its Origins and Character*, Cambridge (Mass.), 1953.
- „Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung“, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, XIV, 1921, pp. 188 urm. (Traducerea engleză în *Meaning in the Visual Arts*, New York, 1955, pp. 55 urm.)
 - „Das erste Blatt aus dem «Libro» Giorgio Vasaris; Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccaufumis“, *Städel-Jahrbuch*, VI, 1930, pp. 25 urm. (Traducerea engleză în *Meaning in the Visual Arts*, pp. 169 urm.)
 - *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe, Pa., 1951.
 - *Hercules am Scheidewege und andere antiike Bildstoffe in der neueren Kunst* (Studien der Bibliothek Warburg, XVIII), Leipzig și Berlin, 1930.
 - „The History of Art as a Humanistic Discipline“, *The Meaning of the Humanities*, T.M. Greene, ed., Princeton, 1940, pp. 89 urm. (retipărită în *Meaning in the Visual Arts*, pp. 1 urm.)
 - *Idea, Ein Beitrag, zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (Studien der Bibliothek Warburg, V), Leipzig și Berlin, 1924 (Traducerea italiană: *Idea*, Florența, 1952).
 - *Meaning in the Visual Arts; Papers in and on Art History*, New York, 1955.
 - „Notes on a Controversial Passage in Suger's *De Consecratione ecclesiae Sancti Dionysii*“, *Gazette des Beaux-Arts*, seria a VI-a, XXVI, 1944, pp. 95 urm.
 - „Die Perspektive als symbolische Form“, *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1924—1925, pp. 258 urm.
 - „Das perspektivische Verfahren Leone Battista Albertis“, *Kunstchronik*, Serie nouă, XXVI, 1914—1915, col. 505 urm.
 - „Ueber die Reihenfolge der vier Meister von Reims“, *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, II, 1927, pp. 77 urm.
 - „Renaissance and Renascences“, *Kenyon Review*, VI, 1944, pp. 201 urm.
 - Review of E. Rosenthal, *Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung*, *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, I, 1924, pp. 254 urm.
 - *Studies in Iconology*, New York, 1939.
 - și SAXL, F., „Classical Mythology in Mediaeval Art“, *Metropolitan Museum Studies*, IV, 2, 1933, pp. 228 urm.
 - Dürers „*Melencolia I.*“; *Eine quellen und typengeschichtliche Untersuchung* (Studien der Bibliothek Warburg, II), Leipzig și Berlin, 1923.
- PARÉ, G., BRUNET, E., și TREMBLAY, P., *La Renaissance du XIIe siècle; Les écoles et l'enseignement*, Paris, 1933.
- Paris, *Bibliothèque Nationale*, vizi O. n. o. t., P. o. c. h. e.
- Paris, *Musée des Arts Décoratifs*, *Vitraux de France du XIe au XIVe Siècle*, ed. a II-a, Paris, 1953.
- PASTOR, L., *The History of the Popes from the Close of the Middle Ages*, IV, F.A. Antrobus, ed., Londra, 1910; VIII, R.F. Kerr ed., Londra, 1908.
- PATON, J.M., *Chapters on Mediaeval and Renaissance Visitors to Greek Lands*, Princeton, N.J., 1951.

- PATZELT, E., *Die karolingische Renaissance*, Viena, 1924.
- PELLATI, F., *Vitruvio*, Roma, 1938.
- „Vitruvio nel medioevo e nel rinascimento“; *Bolletino del Reale Instituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, V. 1932, pp. 111 urm.
- PETRARCA, vezi Mommsen, Rossl.
- PFEIFFER, R., „The Image of the Delian Apollo and Apolline Ethics“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XV, 1952, pp. 20 urm.
- PHILIPPE, J., „Lucrèce dans la théologie Chrétienne du III^e au XIII^e siècle“, *Revue de l'Histoire des Religions*, XXXII, 1895, pp. 284 urm., XXXIII, 1896, pp. 19 urm., 125 urm.
- PICARD, C., „La Chasse à courre du lièvre“, *Studia Antiqua Antonio Salač Septuagenario Oblata*, Praga, 1955, pp. 155 urm.
- PIEPER, P., „Zum Werl-Altar des Meisters von Flémalle“, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XVI, 1954, pp. 87 urm.
- PLANISCIG, L., *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Viena, 1921.
- PLATTARD, J., „Restitution des bonnes lettres et renaissance“, *Mélanges offerts par ses amis et ses élèves à M. Gustave Lanson*, Paris, 1922, pp. 128 urm.
- POPHAM, A.E., și WILDE, J., *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Londra, 1949.
- PORCHER, J., „Les Belles Heures de Jean de Berry et les ateliers parisiens“, *Scriptorium*, VII, 1953, pp. 121 urm.
- ed., *Le Bréviaire de Martin d'Aragon*, Paris, f.d. [1953].
- ed., *Bibliothèque Nationale, Les Manuscrits à peinture en France du VII^e au XII^e siècle*, Paris, 1954.
- ed., *Bibliothèque Nationale, Les Manuscrits à peintures en France du XIII^e au XVI^e siècle*, Paris, 1955.
- PORTER, A. KINGSLEY, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Cambridge (Mass.), 1923.
- „The Tomb of Hincmar and Carolingian Sculpture in France“, *Burlington Magazine*, L., 1927, pp. 75 urm.
- PORTIOLI, A., „Monumenti a Virgilio in Mantova“, *Archivio Storico Lombardo*, IV, 1877, pp. 536 urm.
- POT, J.N.J. VAN DER, *De Periodisering der geschiedenis; Een Overzicht der theorieën*, Haga, 1951.
- PROMIS, V., și NEGRONI, C., eds., *La Commedia di Dante Alighieri col commento inedito di Stefano Talice da Ricaldone*, ed. a II-a. Milano, 1880.
- BABY F. J. E. *A History of Christian-Latin Poetry from the Beginnings to the Close of the Middle Ages*, ed. a II-a, Oxford, 1953.
- *A history of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, Oxford 1934.
- RAMBALDIS, BENVENUTUS DE, vezi Localta.
- RAND, E. K., *Ovid and His Influence*, Boston, 1925.
- REDIG DE CAMPOS, D., *Raffaello e Michelangelo*, Roma, 1946.
- REINACH, S., *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, Paris, 1897—1910.
- *Répertoire de reliefs grecs et romains*, Paris, 1909—1912.

- Renaissance, *The*; A Symposium, February 8—10, 1952, *The Metropolitan Museum of Art*, New York, 1952.
(cu contribuția lui R.H. Bainton, L. Bradner, W.K. Ferguson, R.S. López, E. Panofsky, G. Sarton).
- RENAUDET, A., „Autour d'une Définition de l'humanisme“, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, VI, 1945, pp. 7 urm.
- RENUCCI, P., *L'Aventure de l'humanisme européen au Moyen-Age (IVe-XIVe siècle)*, Paris, 1953.
- REZNICEK, E.K.J., „De Reconstructie van 't Altaer van S. Lucas' van Maerten van Heemskerck“, *Oud Holland*, LXXI, 1956, pp. 233 urm.
- RICALDONE, STEFANO TALICE DA, vezi Promis
- RICHARDS, J.C., „A New Manuscript of Heraclius“, *Speculum*, XV, 1940, pp. 255 urm.
- RICHTER, G.M.A., *The Metropolitan Museum of Art, Handbook of the Classical Collection*, New York, 1917.
- ROBB, D.M., „The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries“, *Art Bulletin*, XVIII, 1936, pp. 480 urm.
- RODENWALT, G., *Die Kunst der Antike (Hellas und Rom)*, ed. a II-a Berlin, 1927.
- ROHLFS, A., „Das Innenraumbild als Kriterium der Bildwelt“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XVIII, 1955, pp. 109 urm.
- ROMANO, V., ed., *Boccaccio, Genealogie deorum gentilium libri*, Bari, 1951.
- ROME, *Nostra storica nazionale della miniatura*, Palazzo Venezia, Roma, 1953.
- ROOSVAL, J., „Proto-Renaissance at the End of the Twelfth Century“, *Essays in Honor of Georg Swarzenski*, Chicago, 1951, pp. 39 urm.
- RORIMER, J.J., pref., *Hours of Jeanne d'Evreux, Queen of France, at the Cloisters*, *The Metropolitan Museum of Art*, New York, 1957.
- ROSCHER, W.H., *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig, 1884—1924.
— *Hermes der Windgott*, Leipzig, 1878.
- ROSENBAUM, E., „The Evangelist Portraits of the Ada School and Their Models“, *Art Bulletin*, XXXVIII, 1956, pp. 81 urm.
- ROSENTHAL, E., „Classical Elements in Carolingian Illustration“, *Bibliofilia*, LV, 1953, pp. 85 urm.
- ROSENWALD, L.G., vezi Fearson.
- ROSS, D.J.A., „Illustrated Manuscripts of Orosius“, *Scriptorium*, IX, 1955, pp. 35 urm.
- ROSS, J.B., „A Study of Twelfth-Century Interest in the Antiquities of Rome“, *Mediaeval and Historiographical Studies in Honor of J.W. Thompson*, Chicago, 1938, pp. 302 urm.
— și McLAUGHLIN, M.M., *Portable Renaissance Reader*, New York, 1953.
- ROWLEY, G., „Ambrogio Lorenzetti il Pensatore“, *La Balzana*, I, 1928, No. 5.

- ROWLEY, G., „The Gothic Frescoes at Monte Siepi“, *Art Studies*, VII, 1929, pp. 107 urm.
- RÜEGG, W., „Entstehung, Quellen und Ziel von Salutatius «De fato et fortuna»“, *Rinascimento*, V, 1954, pp. 143 urm.
- RUSHFORTH, G. McN., „Magister Gregorius de Mirabilibus Urbis Romae“, *Journal of Roman Studies*, IX, 1919, pp. 44 urm.
- SACHS, C., *The Commonwealth of Art; Style in the Fine Arts, Music, and the Dance*, New York, 1946.
- SALIS, A. VON, *Antike und Renaissance; Ueber Nachleben und Weiterwirken der alten in der neueren Kunst*, Erlenbach-Zürich, 1947.
- SALISBURY, JOHN, OF, vezi McGarry.
- SALVINI, R., *Cimabue*, Roma, 1946.
- *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Milano, 1956.
- SANFORD, E.M., „The Study of Ancient History in the Middle Ages“, *Journal of the History of Ideas*, V, 1944, pp. 21 urm.
- „The Twelfth Century-Renaissance or Proto-Renaissance?“ *Speculum*, XXVI, 1951, pp. 635 urm.
- SANPAOLESI, P., *La Cupola di Santa Maria del Fiore: Il Progetto, la Costruzione*, Roma, 1941. Vezi de asemenea Coolidge.
- SARTON, G. (articol în J.W. Thompson., *The Civilization of the Renaissance*, Chicago, 1929), pp. 75 urm.
- articol în *The Renaissance, A Symposium, February 8–10, 1952, The Metropolitan Museum of Art*, New York, 1952.
- SAXL, F., „Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellung im Orient und Occident“, *Der Islam*, III, 1912, pp. 151 urm.
- „Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel“, *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1921–22, pp. 1 urm.
 - *Classical Antiquity in Renaissance Painting*, Londra, 1938.
 - „The Classical Inscription in Renaissance Art and Politics“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IV, 1940–41, pp. 19 urm.
 - *Mithras, Typengeschichtliche Untersuchungen*, Berlin, 1931.
 - „The Origin and Survival of a Pictorial Type (The Mithras Reliefs)“, *Proceedings of the Classical Association*, XXXII, 1935, pp. 32 urm.
 - „Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance“, *Journal of the Warburg Institute*, II, 1939, pp. 346 urm.
 - „*Rinascimento dell' antichità*“, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XLIII, 1922, pp. 220 urm.
 - „The Ruthwell Cross“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VI, 1943, pp. 17 urm.
 - *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in der National-Bibliothek in Wien (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, 1925/26)*, 1927.
 - *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, VI, 1915)*.
 - și MEIER, H. (H. Bober, ed.), *Catalogue of Astrological and Mythological Illuminated Manuscripts of the Latin Middle Ages*, Londra, 1953.
 - și WITTKOWER, R., *British Art and the Mediterranean*, Londra, New York și Toronto, 1948.

- Vezl de asemenea Panofsky.
- SCHAEFER, C., *La Sculpture en ronde-bosse au XIVE siècle dans le duché de Bourgogne*, Paris, 1954.
- SCHAPIRO, M., „On the Aesthetic Attitude of the Romanesque Age“, *Art and Thought*, Londra, 1948, pp. 130 urm.
- „Muscipula Diaboli, The Symbolism of the Mérode Altarpiece“, *Art Bulletin*, XXVII, 1945, pp. 182 urm.
- „The Religious Meaning of the Ruthwell Cross“, *Art Bulletin*, XXVI, 1944, pp. 232 urm.
- Review of K. Weltzmann, *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio*, *Art Bulletin*, XXXIV, 1952, pp. 147 urm.
- „The Romanesque Sculpture of Moissac, Part I“, *Art Bulletin*, XIII, 1931, pp. 249 urm., 464 urm.
- SCHARF, A., *Filippino Lippi*, Viena, 1935.
- SCHEFFLER, K., *Der Geist der Gotik*, Leipzig, 1925.
- SCHILD BUNIM, M., *Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective*, New York, 1940.
- SCHLAUCH, M., „The Allegory of Church and Synagogue“, *Speculum*, XIV, 1939, pp. 448 urm.
- SCHLOSSER, J. VON, „Ueber einige Antiken Ghibertis“, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXIV, 1904, pp. 125 urm.
- „Zur Geschichte der Kunsthistoriographie; Filippo Villanis Kapitel über die Kunst in Florenz“, *Präludien*, Berlin, 1927, pp. 261 urm.
- „Zur Geschichte der Kunsthistoriographie; Die florentinische Künstleranekdote“, *Präludien*, Berlin, 1927, pp. 248 urm.
- „Zur Geschichte der Kunsthistoriographie; Gotik“, *Präludien*, Berlin, 1927, pp. 270 urm.
- *Die Kunstliteratur*, Viena, 1924 (traducerea italiană revizuită: *La Letteratura artistica*, Florența, 1935).
- *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, Berlin, 1912.
- „Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten, Prolegomena zu einer künftigen Ausgabe“, *Jahrbuch der K.K. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmalspflege*, IV, 1910 (de asemenea publicată în volum separat, Viena, 1910).
- „Vom modernen Denkmalkultus“, *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1926—27, pp. 1 urm.
- *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst (Quellenschriften für Kunstgeschichte, Serie nouă, IV)*, Viena, 1892.
- *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters (Quellenschriften für Kunstgeschichte, Serie nouă, VII)*, Viena, 1896.
- SCHMIDT, A.M., *La poésie scientifique en France au seizième siècle*, Paris, 1938.
- SCHNABEL, P., „Der verlorene Speirer Codex des Itinerarium Antonini, der Notitia Dignitatum und anderer Schriften“, *Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse*, XXIX, 1926, pp. 242 urm.
- SCHÖNE, W., „Studien zur Oberkirche von Assisi“, *Festschrift Kurt Bauch*, Berlin, 1957.
- SCHNITZLER, H., *Mittelalter und Antike*, München, 1949.

- SCHOENEBECK, H.U. VON, „Ein christlicher Sarkophag aus St. Gullhem“, *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, XLVII, 1932, pp. 97 urm.
- SCHRAMM, P.E., *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit, I Teil bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts*, Berlin și Leipzig, 1928.
- *Kaiser, Rom und Renovatio* (Studien der Bibliothek Warburg, XVII), Leipzig și Berlin, 1929.
- SCHWEITZER, B., „Die europäische Bedeutung der römischen Kunst“, *Vermächtnis der antiken Kunst, Gastvorträge zur Jahrhundertfeier der archäologischen Sammlungen der Universität Heidelberg*, R. Herbig, ed., Heidelberg, 1950, pp. 141 urm.
- *Die spätantiken Grundlagen der mittelalterlichen Kunst* (Leipziger Universitätsreden, XVI), Leipzig, 1949.
 - *Vom Sinn der Perspektive*, Tübingen, 1953.
- SETTON, K.M., „Some Recent Views of the Italian Renaissance“, *Canadian Historical Association, Report of Annual Meeting*, Toronto, 1947, pp. 5 urm.
- SEYMOUR, C., „Thirteenth-Century Sculpture at Noyon and the Development of the Gothic Caryatid“, *Gazette des Beaux-Arts*, seria a VI-a, XXVI, 1944, pp. 163 urm.
- SEZNEC, J., *The Survival of the Pagan Gods* (Bollingen Series, XXXVIII), New York, 1953.
- SHAPLEY, F., „A Student of Ancient Ceramics, Antonio Pollaiuolo“, *Art Bulletin*, II, 1919, pp. 78 urm.
- SHEPPARD, C.D., Jr., „A Chronology of Romanesque Sculpture in Campania“, *Art Bulletin*, XXXII, 1950, pp. 319 urm.
- „Iconography of the Cloister of Monreale“, *Art Bulletin*, XXXI, 1949, pp. 159 urm.
 - „Monreale et Chartres“, *Gazette des Beaux-Arts*, seria a VI-a, XXXI, 1949, pp. 401 urm.
 - „A Stylistic Analysis of the Cloister at Monreale“, *Art Bulletin*, XXXIV, 1952, pp. 35 urm.
- SIEBENHÜNER, H., „Zur Entwicklung der Renaissance-Perspektive“, *Kunstchronik*, VII, 1954, pp. 129 urm.
- SIMON, K., „Diesseitsstimmung in spätromanischer Zeit und Kunst“, *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XII, 1934, pp. 49 urm.
- SIMONE, F., „La Coscienza della Rinascita negli umanisti“, *La Rinascita*, II, 1939, pp. 838 urm.; III, 1940, pp. 163 urm.
- „La Coscienza della Rinascita negli scrittori francesi della prima metà del Cinquecento“, *La Rinascita*, VI, 1943, pp. 143 urm.
- SINGER, C.J., *Studies in the History and Method of Science*, Oxford, 1917–1921.
- SINGER, S., „Karolingische Renaissance“, *Germanisch-Romanische Wochenschrift*, XIII, 1925, pp. 187 urm.
- SINTBALDI, G., *I Lorenzetti*, Siena, 1933.
- și BRUNETTI, G., *Pittura Italiana del Duecento e Trecento; Catalogo della Mostra Giottesca di Firenze del 1937*, Florența, 1943.
- SMITH, L., ed., *Epistolario di Pier Paolo Vergerio*, Roma, 1934.
- SPENCER, J.R., tr., *Leon Battista Alberti, On Painting*, New Haven, 1956.

- SPITZER, L., „The Problem of Latin Renaissance Poetry“, *Studies in the Renaissance* (Publicate de Renaissance Society of America), II, 1955, pp. 118 urm.
- SPRINGER, A., „Das Nachleben der Antike im Mittelalter“, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, ed. a II-a, Bonn, 1886, I, pp. 1 urm.
- STEFANO, G. DI, *Monumenti della Sicilia Normanna*, Palermo, 1955.
- STEINBART, K., *Massaccio*, Viena, 1948.
- STERLING, C., *La nature morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris, 1955.
- „Oeuvres retrouvées de Jean de Beaumetz, peintre de Philippe le Hardi“, *Bulletin, Musées Royaux des Beaux-Arts*, IV, 1955, pp. 57 urm.
- *La Peinture française; les primitifs*, Paris, 1938.
- STERN, H., *Le Calendrier de 354; Etudes sur son texte et ses illustrations*, Paris, 1950.
- STERNFELD, F.W., „The Dramatic and Allegorical Function of Music in Shakespeare's Tragedies“, *Annales Musicologiques*, III, 1955, pp. 265 urm.
- STETTINER, R., *Die illustrierten Prudentius-Handschriften*, Berlin, 1895, 1905.
- STRAUB, A., și KELLER, G., eds., *Herrade de Landsberg, Hortus Deliciarum*, Strasbourg, 1901.
- SUDHOFF, K., ed., *Archiv für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften*, Leipzig, 1908—1943.
- SUGER, Abatele, vezi Panofsky, E.
- SULZBERGER, S., *La Formation de Claus Sluter* (Communication faite devant les Membres de la Société des Amis du Musée Communal de Bruxelles), Bruxelles, 1952.
- SULZBERGER, S., „Relations artistiques italo-flamandes autour d'une oeuvre perdue de Roger van der Weyden“, *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, XXVI, 1950—1951, pp. 251 urm.
- SWARZENSKI, G., „A Marriage Casket and Its Moral“, *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, Boston, XLV, 1947, pp. 55 urm.
- *Nicolo Pisano*, Frankfurt pe Main, 1926.
- SWARZENSKI, H., *Monuments of Romanesque Art, The Art of Church Treasures in Northwestern Europe*, Londra, 1954.
- „The Xanten Purple Leaf and the Carolingian Renaissance“, *Art Bulletin*, XXII, 1940, pp. 7 urm.
- „Symposium on the Tenth Century“, *Mediaevalia et Humanistica*, IX, 1955, pp. 3 urm. (cu contribuția lui L. White; L.G. MacKenny, H. Lattin, L. Wallach, și K.J. Conant).
- „Symposium „Tradition and Innovation in Fifteenth-Century Italy“, *Journal of the History of Ideas*, IV, 1943, pp. 1—74 (cu contribuția lui H. Baron, D.B. Durand, E. Cassirer, P.O. Kristeller, L. Thorndike, etc.).
- „Symposium „Ursprünge und Anfänge der Renaissance“, *Kunstchronik*, VII, pp. 113—147.
- TALICE DA RICARDONE, STEFANO, vezi Promis.
- THIELE, J., *Antike Himmelsbilder*, Berlin, 1898.
- THODE, H., *Die Antiken in den Stichen Marcantons*, Leipzig, 1881. 370

- THOMPSON, D.B., „A Bronze Dancer from Alexandria“, *American Journal of Archaeology*, LIV, 1950, pp. 371 urm.
- THOMPSON, D.V., Jr., ed., *Cennino d'Andrea Cennini da Colle di Val d'Elsa, Il Libro dell' Arte*, II, New Haven, 1933.
- THORNDIKE, L., „Renaissance or Prenaissance“, *Journal of the History of Ideas*, IV, 1943, pp. 65 urm.
- TIETZE, H., „Romanische Kunst und Renaissance“, *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1926–1927, pp. 43 urm.
- TIETHE-CONRAT, E., *Andrea Mantegna*, Florența și Londra, 1955.
- „Notes on «Hercules on the Crossroads»“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIV, 1951, pp. 305 urm.
- TOESCA, E., ed., *Antonio Manetti, Vita di Ser Brunellesco*, Florența, 1927.
- TOESCA, P., *Affreschi del Vecchio e Nuovo Testamento della Chiesa Superiore del Santuario di Assisi*, Florența, 1948.
- *Storia dell'arte italiana*, II (Il Trecento), Torino, 1951.
- TOFFANIN, G., *Storia dell'umanesimo*, Neapole, 1952 (Traducerea engleză: *History of Humanism*, New York, 1955).
- TOLNAY, C. DE, *Le Maître de Flémalle et les Frères van Eyck*, Bruxelles, 1939.
- *Michelangelo*, III (*The Medici Chapel*), Princeton, 1948; *Michelangelo*, IV (*The Tomb of Julius II*), 1954.
- „Les Origines de la nature morte“, *Revue des Arts*, I, 1952, pp. 151 urm.
- TORRE, A. DELLA, *Storia dell' Accademia Platonica di Firenze*, Florența, 1902.
- „Tradition and Innovation in Fifteenth-Century Italy“, vezi *Symposium*.
- TSCHAN, F., *Saint Bernward of Hildesheim*, Notre Dame, Indiana, 1942–1952.
- TSELOS, D., „A Greco-Italian School of Illuminators and Fresco Painters; Its Relations to the Principal Reims Manuscripts and to the Greek Frescoes in Rome and Castelseprio“, *Art Bulletin*, XXXVIII, 1956, pp. 1 urm.
- „Unique Portraits of the Evangelists in an English Gospel-Book of the Twelfth Century“, *Art Bulletin*, XXXIV, 1952, pp. 257 urm.
- ULLMAN, B.L., *Studies in the Italian Renaissance*, Roma, 1955.
- UNDERWOOD, P.A., „The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels“, *Dumbarton Oaks Papers*, IV, 1950, pp. 41 urm.
- VALENTINER, W.R., „Studies on Nicola Pisano“, *Art Quarterly* XV, 1952, pp. 9 urm.
- VARGA, L., *Das Schlagwort vom finsternen Mittelalter*, Viena și Leipzig, 1932.
- VASARI, GIORGIO, vezi Milanese și Venturi.
- VELLUTELLO, ALESSANDRO, vezi Landino.
- VENTURI, A., ed., *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architetti, scritte da M. Giorgio Vasari*, I, *Gentile da Fabriano e il Pisanello*, Florența, 1896.
- VENTURI, L., *Pitture Italiane in America*, Milano, 1931.
- VERGERIO, PIER PAOLO, vezi Smith.

- VINOGRADOFF, P., *Roman Law in Mediaeval Europe*, ed. a II-a, Oxford, 1929.
- VÖGE, W., *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter; Eine Untersuchung über die erste Blütezeit der französischen Plastik*, Strasbourg, 1894.
- „Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200“, *Zeitschrift für bildende Kunst*, Serie nouă, 1914, pp. 193 urm.
 - „Ueber die Bamberger Domskulpturen“, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXII, 1899, pp. 94 urm.; XXIV, 1901, pp. 195 urm., 255 urm.
- VOGEL, J., *Bramante und Raffael (Kunstwissenschaftliche Studien, IV)*, Leipzig, 1910.
- WACKERNAGEL, M., *Die Plastik des 11. und 12. Jahrhunderts in Apulien*, Leipzig, 1911.
- WALKER, J., *Bellini and Titian at Ferrara; A Study of Styles and Taste*, Londra, 1956.
- WARBURG, A., *Gesammelte Schriften*, Leipzig și Berlin, 1932.
- WARBURG INSTITUTE, *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike*, herausgegeben von der Bibliothek Warburg, I, *Die Erscheinungen des Jahres 1931*, Leipzig și Berlin, 1934; II (cu titlul englezesc, *A Bibliography of the Survival of the Classics*, Edited by the Warburg Institute, *The Publications of 1932—1933*), Londra, 1938.
- WEBER, L., *Einbanddecken, Elfenbeintafeln, Miniaturen und Schriftproben aus Metzger Handschriften*, Metz, 1912.
- WEBSTER, J.C., *The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Art*, Princeton, 1938.
- WEIGELT, G.H., *Giotto (Klassiker der Kunst, XXIX)*, Stuttgart, Berlin și Leipzig, 1925.
- WEINBERGER, M., „The First Façade of the Cathedral of Florence“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IV, 1940—1941, pp. 67 urm.
- WEISE, G., „Die spätgotische Stilströmung in der Kunst der italienischen Renaissance“, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XIV, 1952, pp. 99 urm.
- „Spätgotisches Schreiten und andere Motive spätgotischer Ausdrucks- und Bewegungsstilisierung“, *Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XIV, 1949, pp. 163 urm.
- WEISINGER, H., „The Attack on the Renaissance in Theology Today“, *Studies in the Renaissance* (Publicate de Renaissance Society of America), II, 1955, pp. 176 urm.
- „Ideas of History during the Renaissance“, *Journal of the History of Ideas*, VI, 1945, pp. 415 urm.
 - „Renaissance Theories of the Revival of the Fine Arts“, *Italica*, XX, 1943, pp. 163 urm.
 - „The Renaissance Theory of the Reaction Against the Middle Ages as a Cause of the Renaissance“, *Speculum*, XX, 1945, pp. 461 urm.
 - „The Self-Awareness of the Renaissance as a Criterion of the Renaissance“, *Papers of the Michigan Academy of Science, Arts and Literature*, XIX, 1944, pp. 661 urm.
- WEISZ, E.W., *Jan Gossart gen. Mabuse*, Parchim, 1913.

WEITZMANN, K., „Abendländische Kopien Byzantinischer Rosettenkästen“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, III, 1934, pp. 89 urm.

- *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton, 1951.
- *Illustrations in Roll and Codex*, Princeton, 1947.
- „Das klassische Erbe in der Kunst Konstantinopels“, *Alte und neue Kunst, Wiener kunsthistorische Blätter*, III, 1954, pp. 41 urm.
- *Vezi de asemenea* Goldschmidt.

WEITZMANN-FIEDLER, J., „A Pyramus and Thisbe Bowl in the Princeton Museum“, *Art Bulletin*, XXXIX, 1957, pp. 219 urm.

- „Romanische Bronzeschalen mit mythologischen Darstellungen...“, *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, X, 1956, pp. 109 urm.

WENTZEL, H., „Antiken-Imitationen des 12. und 13. Jahrhunderts in Italien“, *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, IX, 1955, pp. 29 urm.

- „Der Augustalis Friedrichs II“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XV, 1952, pp. 183 urm.
- „Ein gotisches Kapitell in Trola“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XVII, 1954, pp. 185 urm.
- „Die grosse Kamee mit Poseidon und Athena in Paris“, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XVI, 1954, pp. 53 urm.
- „Italienische Siegelstempel und Siegel all'antica im 13. und 14. Jahrhundert“, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, VII, 1955, pp. 73 urm.
- „Eine Kamee aus Lothringen in Florenz und andere Kunstkammerkameen“, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, LXIV, 1943, pp. 1 urm.
- „Die Kamee mit dem ägyptischen Joseph in Leningrad“, *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, Berlin, 1956, pp. 85 urm.
- „Mittelalter und Antike im Spiegel kleiner Kunstwerke des 13. Jahrhunderts“, *Studier tillägnade Henrik Cornell på sextioårsdagen*, Stockholm, 1950, pp. 67 urm.
- „Mittelalterliche Gemmen, Versuch einer Grundlegung“, *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, VIII, 1941, pp. 45 urm.
- „Mittelalterliche Gemmen am Oberrhein und verwandte Arbeiten“, *Form und Inhalt, kunstgeschichtliche Studien Otto Schmitt dargebracht*, Stuttgart, 1950, pp. 145 urm.
- „Mittelalterliche Gemmen in den Sammlungen Italiens“, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, VII, 1956, pp. 239 urm.
- „Portraits «à l'Antique» on French Mediaeval Gems and Seals“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI, 1953, pp. 342 urm.
- „Die vier Kameen im Aachener Domschatz und die französische Gemmenschneldekunst des 13. Jahrhunderts“, *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, VIII, 1954, pp. 1 urm.

Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr, Ausstellung in Villa Hugel, Essen, May 18-Sept. 16, 1956, Essen, 1956.

- WESENBERG, R., *Bernwardinische Plastik*, Berlin, 1955.
- „Die Fragmente monumentaler Skulpturen von St. Pantaleon in Köln“, *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* IX, 1955, pp. 1 urm.
- WHITE, J., *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Londra, 1957.
- „The Date of «The Legend of St. Francis» in Assisi“, *Burlington Magazine*, XCVIII, 1956, pp. 344 urm.
 - „Developments in Renaissance Perspective“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XII, 1949, pp. 58 urm. XIV, 1951, pp. 42 urm.
 - *Perspective in Ancient Drawing and Painting* (Society for the Promotion of Hellenic Studies, Supplementary Paper No. 7), Londra, 1956.
- WHITE, T.H., *The Book of the Beasts, Being a Translation from a Latin Bestiary of the Twelfth Century*, New York, 1954.
- WIERUSZOWSKI, H., „Arezzo as a Center of Learning and Letters in the Thirteenth Century“. *Traditio*, IX, 1953, pp. 321 urm.
- WILDE, J., vezi Popham.
- WILKINS, E.H., „Descriptions of Pagan Divinities from Petrarch to Chaucer“, *Speculum*, XXXII, 1957, pp. 511 urm.
- WILLEMSSEN, C.A., *Apulien*, Leipzig, 1944.
- *Kaiser Friedrichs II Triumphator zu Capua*, Wiesbaden, 1953.
- WILLIAMS LEHMANN, P., *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge (Mass.), 1953.
- WILPERT, J., *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten...*, Freiburg i.B., 1916.
- WIND, E., *Bellini's Feast of the Gods; A Study in Venetian Humanism*, Cambridge (Mass.), 1948.
- „Donatello's Judith: A Simbol of Sanctimonia“, *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937, pp. 62 urm.
- WINKLER, F., „Paul de Limbourg in Florence“, *Burlington Magazine*, LVI, 1930, pp. 94 urm.
- Review of E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, *Kunstchronik*, VIII, 1955, pp. 9 urm.
- WINTERNITZ, E., „Archeologia musicale del rinascimento nel Parnaso di Raffaello“, *Rendiconti della Pontifica Accademia Romana di Archeologia*, XXVII, 1952—1954, pp. 359 urm.
- „Instruments de musique étranges chez Filippino Lippi, Piero di Cosimo et Lorenzo Costa“, *Les Fêtes de la Renaissance*, I, Paris, 1956, pp. 379 urm.
 - „Quattrocento Science in the Gubbio Study“, *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Serie nouă, I, 1942, pp. 104 urm.
- WITTKOWER, R., *Architectural Principles in the Age of Humanism*, ed. a II-a, Londra, 1952.
- „Brunelleschi and «Proportion in Perspective»“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI, 1953, pp. 275 urm.
 - „Marvels of the East; A Study in the History of Monsters“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V, 1942, pp. 159 urm.

- WITTKOWER, R., „A Symbol of Platonic Love in a Portrait Bust by Donatello“, *Journal of the Warburg Institute*, I, 1938, pp. 260 urm.
- Vezi de asemenea Saxl.
- WOOD, A., și FYFE, F.M., *The Art of Falconry, Being the „De Arte Venandi Cum Avibus“ of Frederick II von Hohenstaufen*, Londra, 1943 (ed. a II-a, Boston, 1955).
- WOODRUFF, H., „The Physiologus of Bern“, *Art Bulletin*, XII, 1930, pp. 2 urm.
- WORMALD, F., *The Miniatures in the Gospels of St. Augustine (Corpus Christi College MS. 286)*, Cambridge, 1954.
- „Paintings in Westminster Abbey and Contemporary Painting“, *Proceedings of the British Academy*, XXXV, 1949 pp.161 urm.
- *The Utrecht Psalter*, Utrecht, 1953.
- Vezi de asemenea Buchthal.
- WORRINGER, W., *Abstraktion und Einfühlung*, München, 1908.
- *Formprobleme der Gotik*, München, 1910.
- YATES, F.A., *The French Academies of the Sixteenth Century* (Studies of the Warburg Institute, XV), Londra, 1947.
- ZARNECKI, G., „The Coronation of the Virgin from Reading Abbey“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIII, 1950, pp. 1 urm.
- ZIMMERMANN, E.H., *Vorkarolingische Miniaturen*, Berlin, 1916.

INDICE DE NUME PROPRII CITATE ÎN TEXT

A

Abélard, 91
 Adelhard (din Bath), 92
 Adhémar, J., 17
 Albert (din Stade), 120
 Alberti, Leone Battista, 42, 45, 46, 47, 51, 61, 140, 141, 143, 144, 145, 147, 158, 160, 190, 192, 196, 199, 201, 202
 Albricus (din Londra), 94
 Alcuin, 66, 91
 Aldhelm (din Malmesbury), 66
 Alexander, C., 20
 Alexandru cel Mare, 101, 175, 232
 Alhazen, 159
 Al-Khindi, 159
 Alverny (d'), T.M., 17
 Andersen, Zane, 17
 Annunzio (d'), Gabriele, 131
 Aquino (d'), Toma, 7, 121, 141, 198, 209, 210, 212, 220, 231
 Apelles, 38, 45
 Areopagitul (Pseudo-), Dionisie, 66, 209, 213
 Arezzo (d'), Margaritone, 135
 Arezzo (d'), Ristoro, 92, 235
 Ariosto, 195

Aristide (din Teba), 134
 Aristotel, 36, 98, 101, 129, 141, 229, 231
 Arnobius, 66
 Arnulf (episcopul din Lisieux), 78, 107
 Augustus, 66, 105, 129, 232
 Avanzo, Jacopo, 165

B

Bach, 59
 Bacon, Roger, 159
 Baïfi (de), Antoin, 37
 Bandinelli, Baccio, 216
 Barbosa, Octavian, 5
 Bauch., K., 17
 Beethoven, 21, 23
 Bellay (du), Joachim, 93, 213
 Bellini, Jacopo, 195, 197
 Belon, Pierre, 28, 36
 Bellori, Giovanni Pietro, 110
 Bonivieni, Girolamo, 213
 Berchorius, Petrus, 94, 103
 Bernard (din Chartres), 120, 128
 Bernold (din Constanza), 91
 Berry (ducele de), 181, 232
 Bersuire, Pierre, 19

Besozzo (de), Michelino, 183
 Beutler, C., 18
 Bianco (di), Maso, 160
 Binchios, Gilles, 188
 Blankenhagen (von), H.P. 20
 Blois (de), Henri (episcop de Winchester), 92
 Boas, 9
 Bober, H., 17
 Bodnar, W.E., 18
 Boccaccio, Giovanni, 33, 34, 35, 38, 43, 46, 49, 94, 95, 98, 168, 202, 231
 Boeriu, Eta, 33
 Bondol, Jean, 180
 Botticelli, 52, 201, 217, 218, 219, 220, 223, 224, 225, 226
 Bourdieu, Pierre, 7
 Bracciolini, Poggio, 201, 202
 Bramante, 42, 190, 227, 230
 Bray (de), Nicolas, 120
 Broederlam, Melchior, 180
 Brunelleschi, Filippo, 40, 42, 47, 51, 62, 144, 147, 160, 185, 186, 187, 189, 190, 192, 196
 Bruni, Leonardo, 37
 Bruno, Giordano, 212
 Bruys (de), Pierre, 116
 Budé, Guillaume, 232
 Buoniconti, Lorenzo, 212
 Burgkmair, 232

C

Caesar, Iulius, 66, 73, 129, 232
 Cambio (di), Arnolfo (Arnolfo di Lapo), 51, 135, 136
 Capella, Martianus, 94
 Carnap, 9
 Carol al V-lea (al Franței), 98, 180

Carol cel Mare, 8, 42, 65, 66, 68, 70, 72, 73
 Carol cel Pleșuv, 66, 72, 73
 Carstens, Asmus, 88
 Cartari, Vincenzo, 114
 Cassa, Francesco, 194
 Cassiodorus, 54
 Cassirer, Ernst, 6, 9, 10
 Castagno (del), Andrea, 52, 197, 198, 199
 Castiglione, Baldassare, 42
 Cavalcanti, Guido, 32, 209
 Cavalieri, 217
 Cavallini, Pietro, 138, 139, 154, 155, 157, 158, 171
 Cennini, Cennino, 44, 54
 Chastel, A., 19
 Chatelet, A., 17
 Châtillon (de), Gauthier, 92, 95, 97, 102, 120
 Cherniss, F.H., 17
 Cicero, 35, 67, 94, 109, 120
 Cimabue, Giovanni, 32, 34, 35, 38, 46, 51, 133, 134, 135, 138
 Clamanges (de) Nicolas, 232
 Collins, Wilkie, 168
 Comanini, Gregorio, 115
 Conches (de), Guillaume, 92
 Conrad (episcopul din Hildesheim), 91
 Constantin cel Mare, 30, 44, 66, 68, 76
 Conti, Natale, 114
 Copernic, 31
 Correggio, 23, 53, 117
 Cosimo (di), Piero, 52, 202, 203, 204, 205, 206, 221, 225, 228
 Coșbuc, G., 32
 Cranach (cel Bătrîn), Lucas, 215
 Creighton, Gilbert, 18
 Cronaca, Simone, 190
 Cunningham, O.C., 17
 Cusanus, Nicolaus, 148
 Cyricaus (din Ancona), 195

D

Dalai, Marisa, 20
 Damianos, 141
 Dante, 26, 31, 33, 34, 35,
 37, 60, 87, 98, 134,
 195, 201, 209, 216, 230
 Daumier, 205, 206
 David, 88
 Davies, M., 17
 Degenhart, B., 18
 Demostene, 35, 118
 Descartes, 143, 207
 Donatello, 39, 40, 51, 118,
 137, 171, 185, 186, 189,
 190, 191, 192, 193, 196,
 197, 214
 Dondi, Giovanni (Giovanni
 dell'Orologio), 234,
 235
 Donne, 213
 Dossi, Dosso, 23
 Duccio (di), Agostino, 199
 Duccio di Buoninsegna,
 137, 138, 139, 140, 154,
 157, 158, 159, 160, 174,
 175, 179, 180
 Dufay, Guillaume, 188
 Dürer, Albrecht, 29, 38,
 46, 50, 59, 63, 143, 232

E

Ebreo, Leone, 212
 Eginhard, 67, 73, 91
 Egry (de), A., 17
 Eichendorf (von), Joseph,
 131
 Ellenius, Allan, 17
 Engels, J., 19
 Erasmus (din Rotterdam),
 36, 120, 212, 231, 232
 Esop, 71
 Este (familia), 195
 Ettinger, D.L., 17
 Euclid, 101, 141, 148
 Euphorbius, 218
 Evreux (d'), Jeanne, 179,
 180
 Eyck (van), (frații), 188
 Eyck (van), Jan, 133,
 162, 163, 164, 185,
 187, 199

F

Fabriano (da) Gentile, 18,
 183, 195
 Fazio, Bartolomeo, 38
 Feliciano, Felice, 195, 196,
 201
 Ficino, Marsilio, 36, 57,
 94, 196, 206, 207, 208,
 209, 212, 214, 215, 216,
 217, 219, 221, 222, 223,
 224
 Fideas, 38
 Filarete, Antonio, 39, 40,
 41, 42, 54
 Filip cel Bun (al Portuga-
 liei), 193, 198, 232
 Filippo, Fra, 42, 199
 Filostrat, 201
 Flaxman, 88
 Francastel, 219
 Francesca, Piero della,
 52, 194
 Francisc I, 232
 Franco (din Bologna), 32
 Francucci, Scipione, 222
 Frankfort, E., 17
 Frederic al II-lea, 85,
 86, 87, 92, 104, 118,
 122
 Fulcois (din Beauvais),
 130

G

Gaddi, Taddeo, 160, 161,
 166, 167, 182
 Galen, 36
 Galileo, 207
 Geminus, 141
 Geulincx, Arnold, 143
 Ghiberti, Lorenzo, 44, 45,
 46, 118, 138, 159, 189,
 190, 192
 Ghirlandaio, 199
 Giorgio (di), Francesco,
 231
 Giorgione, 23, 53, 117
 Giotto, 6, 32, 34, 35, 38,
 39, 44, 46, 50, 51, 52,
 54, 86, 87, 134, 135,
 136, 138, 139, 140, 378

154, 155, 157, 158,
159, 160, 161, 170,
171, 173, 174, 175,
177, 179, 181
Giovanni (di) (da Fiesole),
Michele, 195
Giovani (di), Bertoldo,
192
Giovio, Paolo, 225
Giraldi, Giglio Gregorio,
114
Gluck, 23
Goethe, 50, 119, 213
Goldschmidt, Adolph, 174
Gombrich, H. E. 218
Gonzaga (familia), 195
Gossaert, 232
Gottesmann (Fundatia),
13, 14, 15
Gottesmann, S.D., 13, 14
Gray, Thomas, 48
Green, M.T., 10
Gregorius, Magister (din
Oxford), 93, 130
Grigore (papa), 102
Grodecki, Z., 17
Grosseteste, Robert, 159
Gruyter, Jan, 110
Guarini, Guarino, 201
Gubbio (da), Oderisi, 31
Guido (delle Colonne), 90
Guillaume Bretonul, 120
Guinicelli, Guido, 32, 87
Guiscard, Robert, 90
Gulielm I (rege al Siciliei),
89
Gustav al III-lea, 16
Gustav al IV-lea, 14

H

Hauréau, 120
Hawkwood, John (Gio-
vanni Acuto), 191
Haydn, 23
Heckscher, S.W., 17
Heemskerck (van), Maer-
ten, 215
Heine, Heinrich, 131
Heitmann, K., 19
Heliodor (din Larissa),
141

Henric al VI-lea, 90
Henric (din Gand), 207
Herbord, 91
Herodot, 203
Herold, Johannes, 114
Hesdin (de), Jacquemart,
180
Hesiod, 37
Heyl, B.C., 9
Hildebert (din Lavardin),
episcop de la Mans,
93, 96, 235
Hipocrat, 36
Hispanus, Petrus, 36
Holbein, 232
Holmback, Ake, 17
Homer, 101, 230
Honnecourt (de), Villard,
76, 167
Horațiu, 94, 110, 111,
120, 217, 218
Hrotsvithei (din Ganders-
heim), 73
Huttmann, 17

I

Imola (da), Benvenuto, 32
Insulis (de), Alanus, 92,
95, 96, 101, 120
Ioan (din Salisbury), 88,
92, 120
Isabela (a Portugaliei),
193, 198
Isarn (starețul mănăstirii
Saint-Victor de la Mar-
silia), 77
Iuliu al II-lea, 217
Iustinian, 68
Iuvenal, 97
Ivo (din Chartres), 91

J

James, Henri, 219
James, William, 58
Janson, W.H., 17
Josephus (din Exeter),
95, 102, 120
Josephus, Flavius, 231

K

Kantorowicz, H.E., 17
Kardiner, 9
Keats, 213
Kepler, 148, 212
King, F.W., 17
Klein, R., 19
Koehler, 7
Koffka, Ehrenfels, 7
Köhler, W., 19
Krautheimer, Richard, 68
Kristeller, O.P., 18
Kubler, G., 17
Kyd, Thomas, 97

L

Laetus, Pomponius, 196
Landino, Christoforo, 39,
40, 46
Lehmann, K., 17
Leon al X-lea, 42, 43, 47,
61
Lessing, 110
Limbourg (frații), 181,
183, 187
Lippi, Filippino, 226, 228,
229
Litit, Lambert, 98
Liutprand (din Cremona),
73
Lorenzetti, Ambrogio, 161
162, 163, 165, 166,
168, 172, 176, 180
Lorenzetti, Pietro, 161,
163, 164, 165, 166,
167, 168, 176, 180
Luca, 215
Lucan, 97, 102, 120
Lucas, L.E., 17
Lucian, 45, 201, 229
Lucrețiu, 201, 203, 206,
217, 218, 223, 225
Ludovic al XIV-lea, 22
Ludovic cel Pios, 67
Lupus (din Ferrières), 67,
68, 91

M

Maestrul lui Boucicaut,
181, 182, 187
Maestrul din "Flémalle",
164, 166, 188
Magnus, Albertus, 105
Maitani, Lorenzo, 137
Malatesta, Carol, 117
Malatesta (familia), 195
Manet, 142
Manetti, Antonio, 40, 42,
47, 54, 65
Mantegna, Andrea, 6, 52,
117, 189, 196, 197,
199, 200, 222, 225,
226
Marbord (din Rennes), 94,
96
Marcanova, Giovanni,
195, 196, 197
Marcantonio, 173
Marcellus, 68
Marcovaldo (di), Coppo,
138
Marcus, Aurelius, 76
Martini, Simone, 33, 175,
180
Marțial, 97
Masaccio, 40, 51, 55, 185,
186, 189, 190, 191
Ma'sar, Abu (Abumasar),
122
Maurus, Hrabanus, 232
Maxențiu, 62
Maximilian (împăratul), 22
Maximus, Valerius, 98,
231
Medici (de'), Cosimo, 206
Medici (de'), Giuliano, 195,
217
Medici (de'), Lorenzo, 86,
195, 219, 220
Medici-Ricardi (palatul),
192
Meiss, Milard, 17, 18, 176,
179, 189
Mela, Pomponius, 109
Melanchthon, 232
Meleagru (sarcofagul lui),
87, 173, 174
Menabuoi (di), Giusto, 165
Menade, 59
Mérinée, Prosper, 131

Meyer, E., 17
 Michelangelo, Buonarroti,
 23, 26, 51, 53, 63,
 117, 137, 199, 216,
 227, 230
 Michelozzo, 190
 Milano (da), Giovanni,
 165
 Milton, 131
 Mirandola (della), Pico, 57
 Modena (da), Tommaso,
 176
 Mommsem, E.T., 17, 234
 Monet, 142
 Morris, H.C., 9
 Morus, Thomas, 232
 Mozart, 23, 59
 Muraro, M., 17

N

Neckham, Alexander, 94
 Negker (de), Jost, 22, 23
 Newton, 207
 Niccoli, Niccolo, 37
 Nicolaus (din Verdun),
 76, 81
 Nordenfalk, Karl, 16
 Nordström, F., 17

O

Oderissi (da), Gubio, 31,
 32
 Offenbach, 205
 Offner, R., 17
 Orcagna, 135, 176
 Orléans (d'), Ludovic, 232
 Orsini, P.N.G., 18
 Ovidiu, 94, 98, 107, 108,
 203, 204, 217, 225,
 232

P

Palladio, 61
 Pascal, Blaise, 10
 Patrizzi, 212
 Paulsson, Gregor, 16
 Peckham, Johannes, 159
 381 Peruzzi, Baldassare, 42

Petrarca, 17, 29, 30, 31,
 32, 33, 37, 38, 39, 49,
 57, 60, 90, 94, 98,
 120, 165, 175, 195,
 201, 213, 230, 234
 Petru (din Eboli), 90
 Petru (Venerabilul), 116
 Piccolomini, Sylvius Ae-
 neas, 35
 Pictor, Giorgius, 114
 Pignoria, Lorenzo, 115
 Pilat, 170
 Piombo (del), Sebastiano,
 23
 Pisan (de), Christina, 98
 Pisanello, 183, 195
 Pisano, Andrea, 135, 155
 Pisano, Giovanni, 118,
 135, 137, 155, 169, 176
 Pisano, Nicolo, 51, 87,
 113, 135, 136, 137,
 155, 167, 168, 173,
 176
 Pitagora (din Rhegion),
 101, 129, 134, 211
 Pius, Antoninus, 83
 Platon, 7, 36, 97, 101,
 129, 196, 207, 211,
 215, 216, 222
 Pliniu, 52, 133
 Plotin, 206, 222
 Policlet, 38
 Poliziano, 34, 217, 218,
 219, 220
 Pollaiuolo, Antonio, 199,
 226
 Pontormo, 23
 Porcher, J., 17
 Porée (de la), Gilbert, 92
 Post, Emily, 213
 Poussin, 88
 Praxitele, 221
 Proccaci, U., 17
 Prudentius, 71, 110, 111
 Pucelle, Jean, 179
 Pugliese (del), Francesco,
 203

Q

Quercia (della), Jacopo,
 118, 171, 190

R

Rabelais, 36, 120, 127
 Rafael, 23, 26, 42, 53,
 117, 173, 190, 217, 227,
 229, 230
 Raggio, O., 19
 Ramée (de), Pierre (Pe-
 trus Ramus), 36
 Rather (din Lobbès), 73
 Remigius (din Auxerre),
 102
 Ripa, Cesare, 10, 222
 Roger I (rege al Siciliei),
 89
 Ross, A.J.D., 19
 Rossellino, Bernardo, 190
 Rosso, Fiorentino, 23

S

Sainte-More (de), Benoît,
 98
 Salmon, G. Richard, 18
 Salutati, Coluccio, 201
 Sangallo (frații), 190
 Sanossian, R., 17
 Sarto (del), Andrea, 23, 53
 Sauerländer, W., 19
 Savonarola, Michele, 38,
 225
 Saxl, Fritz, 7, 19
 Scaligeri, 195
 Scherer, M., 17
 Schickardt, Wilhelm, 148
 Schifanoia (Palazzo), 194
 Schmitt, A., 18
 Scipio, 232
 Scottus, Ioan, 66, 209, 213
 Scotus, Duns, 207
 Scotus, Michael, 122
 Seneca, 98, 101, 110, 232
 Servedet, Miguel, 212
 Seymour, C., 17
 Shaftesbury, 213
 Siena (de), Barna, 180
 Siena (di), Guido, 138
 Signac, 142
 Signorelli, 152, 225
 Silvestru (papa), 44
 Sluter, Claus, 185
 Socrate, 34, 101, 232
 Sofocle, 118

Spencer, R.Y., 17, 213
 Statius, 97, 114, 120
 Suetonius, 67, 120
 Suger (abatele de la Saint-
 Denis), 75, 128, 213
 Swarzenski, H., 17
 Sylvestris, Bernardus, 92,
 101, 120

T

Talenti, Francesco, 137
 Tancred din Lecce, 90
 Tasso, 195, 213
 Terențiu, 71, 73, 122, 231
 Tertullian, 66
 Teyssèdre, Bernard, 12
 Theodulf (din Orleans),
 91, 99
 Thomas (din Cantimpré),
 105
 Thompson, B.D., 17
 Tibulus, 217
 Tiraqueau, 127
 Tit, Liviu, 98, 231
 Tițian, 23, 117, 216, 222,
 230
 Tommè (di), Luca, 176
 Torriti, Jacopo, 155, 157,
 170, 171
 Tradate (de), Samuele,
 196
 Traian (Columna), 173
 Traini, Francesco, 170,
 173, 174, 176
 Traube, Ludwig, 96
 Trinkaus, C., 19
 Tura, Cosimo, 226

U

Uccello, Paolo, 191, 198

V

Valla, Lorenzo, 36, 57, 120
 Vasari, Giorgio, 29, 35,
 40, 50, 51, 52, 53, 54,
 55, 56, 60, 79, 133,
 135, 136, 138, 161,
 189, 217, 221

Vendôme (de), Matthieu, 96, 101
 Veneziano, Domenico, 193
 Verrocchio, 87
 Vespasiano (da), Bisticci, 36
 Vespucci (familia), 220
 Vespucci, Giovanni, 204
 Vianu, Tudor, 5, 6
 Vignola (da), Giacomo, 54, 146
 Villani, Filippo, 34, 38, 43, 44, 46, 60
 Vinci (da), Leonardo, 23, 46, 51, 52, 55, 146, 181, 184, 190, 230
 Virgiliu, 72, 91, 94, 97, 117, 120, 122, 203, 230
 Visconti (familia), 195
 Vitellio, 159
 Vitruviu, 43, 48, 202, 203, 204, 206, 225
 Vöge, Wilhelm, 134
 Warburg, Aby, 6, 7, 10, 173, 195, 198, 217, 226, 232
 Watson, 9
 Weitzmann, K., 17
 Wentzel, H., 17
 Werner, Johannes, 36
 Weyden (van der), Rogier, 185, 189, 193
 Wiligelmus, Maestrul, 107, 110
 William (din Ockham), 121
 Winckelmann, 110, 226
 Wind, E., 19
 Winternitz, Emanuel, 227
 Wittenstein, 9
 Wöge, Wilhelm, 83
 Wölfflin, Heinrich, 5, 6, 52, 226
 Worringer, W., 7
 Wromald, F., 17

W

Waal, van de, H., 17
 Walker, J., 17

Z

Zavatteri, 183
 Zeuxis, 38
 Zevio (da), Stefano, 183

CUPRINS



Introducere	5
Prefața editorului suedez	13
Prefața autorului	15
Prefață la ediția a doua	18
CAPITOLUL I	
„Renașterea” — Autodefiniție sau autoiluzio- nare?	21
CAPITOLUL II	
Renaștere și renașteri	64
CAPITOLUL III	
<i>I primi lumi</i> : Pictura italiană din <i>Trecento</i> și influența ei asupra restului Europei	133
CAPITOLUL IV	
<i>Rinascimento dell'Antichità</i> : Secolul al XV-lea	184
NOTE	236
CAPITOLUL I	236
CAPITOLUL II	256
CAPITOLUL III	300
CAPITOLUL IV	324
Bibliografie	347
Indice	376

**REDATOR : IRINA IONESCU
TEHNOREDATOR : MIHAIL BOITOR**

**BUN DE TIPAR : 26.12.1974
APĂRUT 1975 ; COLI DE TIPAR 16
PLANȘE TIP. ADINC : 36
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 701
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7
TIRAJ 8 750+110.**

**TIPARUL EXECUTAT SUB COMANDA
NR. 40 503 LA COMBINATUL POLIGRAFIC
„CASA SCINTEII”, PIATA SCINTEII NR. 1
BUCUREȘTI
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMANIA**



renaștere și renașteri în arta occidentală

... renașterea artelor plastice nu este decât una din expresii ale universului de idei, atitudini și sentimente care a constituit teza centrală a umanismului renascentin. De aceea, largul orizont ideologic al lui Panofski înscrie problema renașterii depășește cu mult cunoscut și difuzat. Reșerzarea fenomenului studiat în acest articol îndreptățește pe istoricul artei și filosoful culturii Erwin Panofski să scrie: «Expansiunea treptată a universului umanistic din pictură, de la pictură la celelalte arte și de la celelalte arte la celelalte domenii culturale a produs o schimbare semnificativă în interpretarea procesului atât de felurit denumit «redeschidere», «restaurare», «trezire», «resurrecție» sau «renaștere».